This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

FA 3930.3

Harvard College Library

FROM

THE ESTATE OF

PROFESSOR E. W. GURNEY

(Class of 1852)

Received 1 July, 1902

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

MAITRES

CONTEMPORAINS

DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE ET CRITIQUE

David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains. Deux portraits du maître d'après Ingres et Ernest Hébert, de l'Institut, 23 planches et un *fac-simile* gravés par A. Durand. *Ouvrage couronné par l'Académie française*, 2 vol. grand in-8° vélin..... 50 fr.
Exemplaire sur papier de Hollande..... 200 fr.

Antoine Coyzevox, sa vie, son œuvre et ses contemporains, précédé d'une étude sur *l'École française de sculpture avant le dix-septième siècle. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.* 1 vol. in-12..... 3 fr.

Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les *Artistes écrivains.* 1 vol. grand in-8°..... 10 fr.

La Sculpture en Europe (1878), précédé d'une conférence sur le *Génie de l'Art plastique.* 1 vol. grand in-8°..... 6 fr.

La Sculpture au Salon :

Salon de 1873, précédé d'une étude sur l'*Œuvre sculptée*, gr. in-8° 2 fr.
Salon de 1874, précédé d'une étude sur le *Marbre*, grand in-8°.... 2 fr.
Salon de 1875, précédé d'une étude sur le *Procédé*, grand in-8°.... 2 fr.
Salon de 1876, précédé d'une étude sur la *Statue*, grand in-8°..... 2 fr.
Salon de 1877, précédé d'une étude sur le *Groupe*, grand in-8°..... 2 fr.
Salon de 1878, précédé d'une étude sur le *Buste*, grand in-8°..... 2 fr.
Salon de 1879, précédé d'une étude sur le *Bas-relief*, grand in-8°.. 2 fr.
Salon de 1880, précédé d'une étude sur les *Pierres gravées*, gr. in-8° 2 fr.

Salons de 1881, 1882, 1883 et Exposition nationale de 1883, précédé d'une étude sur *La Sculpture et l'État*, grand in-8°..... 3 fr.

Hippolyte Flandrin. Les Frises de Saint-Vincent-de-Paul. Conférences populaires. Grand in 8°..... 1 fr. 50

POÉSIE

L'Ardoise, poésie dite par Mademoiselle Reichemberg, sociétaire de la Comédie-Française. In-12..... 1 fr.

Chant du Siècle, poésie dite par M. Silvain, sociétaire de la Comédie-Française. In-12..... 1 fr. 50

INVENTAIRES, LIVRETS, BIBLIOGRAPHIE

Histoire et description de l'Arc de Triomphe de l'Étoile. Gr. in-8° : 1 fr. 50. — **Histoire et description de l'Arc de Triomphe du Carrousel.** Gr. in-8° : 1 fr. 50. — **Histoire et description de la Colonne de Juillet.** Gr. in-8° : 1 fr. — **Histoire et description de la Colonne de la Grande Armée,** place Vendôme. Gr. in-8° : 1 fr. 50. — **Histoire et description des Musées d'Angers.** Galeries de peinture et de sculpture. Musée David. Cabinet Turpin de Crissé. Gr. in-8° : 9 fr. — **Portraits nationaux.** Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc., exposés dans les galeries des Portraits nationaux au Palais du Trocadéro, en 1878. 1 vol. in-8° : 3 fr. — **Table alphabétique et raisonnée de la « Gazette des Beaux-Arts ».** Troisième série (1869-1880, tomes I à XXII). Gr. in-8° : 15 fr. — **Musée d'Angers.** Notice historique et analytique des peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins. Collection Bodinier. Collection Lenepveu. Legs Robin. Musée David. 2e édition, avec un supplément. In-12, XVI-204 pp., orné d'un portrait de David d'Angers : 1 fr. 50.

HENRY JOUIN

LAURÉAT DE L'INSTITUT

MAITRES

CONTEMPORAINS

FROMENTIN — COROT
HENRI REGNAULT — PAUL HUET — LÉON GOGNIET
LEHMANN — JOUFFROY — TIMBAL
DE NITTIS — CHAM — DORÉ — BAUDRY, ETC.

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1887

Tous droits réservés

FA 3930.3

1894-3d

Harvard College Library.
From the Estate of
Professor E. W. Gurney,
March 6, 1907.

FA 3703

HENRY JOUIN

LAURÉAT DE L'INSTITUT

MAITRES CONTEMPORAINS

PROMENTIN — COROT

HENRI REGNAULT — PAUL HUET — LÉON COGNIET

LEHMANN — JOUFFROY — TIMBAL

DE NITTIS — CHAM — DORÉ — BAUDRY, ETC.

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

A

MONSIEUR ADOLPHE SIRET

Membre de l'Académie Royale de Belgique

AFFECTUEUX HOMMAGE

H. J.

Paris, 1886.

PRÉFACE

Il en est des livres comme des traits d'esprit : ce sont ceux auxquels on a le moins songé qui parfois sont les meilleurs. Les exemples ne manquent pas. Combien de livres achevés, lumineux, d'un commerce élevé et plein de charme ont été composés à l'insu de leurs auteurs ! Est-il une lecture plus attachante que celle des Mémoires ou de la Correspondance d'un homme éminent ? Dans bien des cas, cependant, l'écrivain ne s'est pas douté qu'il composait un livre.

Inconscience utile.

Ne pas se dire : « Je vais faire œuvre de valeur, œuvre durable, » et, simplement, raconter à demi-voix, au coin du feu ou à l'ombre de l'arbre familier, suivant la saison, ce que l'on sait d'un artiste, ce que son œuvre vous inspire, n'est-ce pas souvent le plus sûr moyen d'émouvoir et de persuader ?

Ainsi prend forme la causerie. Et quelle n'est pas la puissance du dialogue quotidien, toujours impro-

visé, que mille incidents viennent interrompre et que l'on reprend sans cesse? La paix sociale, la civilisation, la marche en avant, que sais-je ! tous les progrès émanent non moins directement de la conversation que du discours.

Le discours ne va pas sans apprêt. Il a quelque chose de solennel. Un orateur est un envoyé. Mais si le dialogue sans prétention, l'incessante causerie n'avaient de longue date précédé le discours; s'ils n'avaient préparé les esprits à la venue de l'orateur, son action serait vaine.

Il ne faut donc pas médire de la causerie. Elle est l'œuvre initiale. Elle dispose.

« Il y avait longtemps — c'est Sainte-Beuve qui parle — que je demandais qu'une occasion se présentât à moi d'être critique, tout à fait critique, comme je l'entends. »

Méditons ce dernier mot : « comme je l'entends ! » Que de vérité dans une brève locution ! Tous les écrivains, ceux surtout qui ont eu affaire à la presse périodique, comprendront ce qu'il peut y avoir de profond dans ce : « comme je l'entends ! » Qui de nous, s'il est quelqu'un, n'a pas son style, sa méthode, son tour d'esprit, ses opinions? Ces qualités personnelles, cette façon d'être ne se font jour qu'à une condition, c'est que l'homme qui les sent en soi puisse dire à son heure : « je pense, j'écris, je parle, j'agis comme je l'entends ! »

Décidément, la parole de Sainte-Beuve est pleine de sous-entendus.

— « Tant de choses en deux mots !» dirait M. Jourdain s'il vivait encore, — à supposer qu'il soit mort, ce qui n'est pas certain.

— « Oui, répondrait Covielle, la langue française est comme cela, elle dit beaucoup en peu de paroles. »

Nous avons donc eu l'occasion d'écrire, en des circonstances trop rares, ce que nous avions pensé, ce que nous avions confié peut-être à quelques amis, touchant nos maîtres contemporains, Fromentin, Corot, Paul Huet, Lehmann, Cogniet, Jouffroy, Baudry. Nous rassemblons ces feuilles éparses et nous en faisons un volume.

Notre but n'a pas été de tracer l'histoire des peintres et des sculpteurs que nous venons de nommer.

Ce livre ne contient que des causeries.

Mais il se peut que l'histoire y trouve quelques glanes. Nous avons connu plusieurs des maîtres dont nous parlons. Nos souvenirs personnels ajouteront peut-être à la physionomie de ces hommes disparus.

C'est notre espoir.

Quant à nous défendre d'avoir entrepris un travail définitif, ce soin serait superflu. On s'apercevra bien vite que nous avons banni de ce volume l'indispensable complément dont on surcharge en ce temps-ci les ouvrages d'érudition. Nous avons fait grâce au lecteur des notes, des commentaires, des discussions et des appendices dont on l'accable trop souvent aujourd'hui.

Voudra-t-il s'en plaindre ? Les dates et les cotes

d'archives accumulées dans les meilleurs livres ont-elles donc un attrait si puissant sur le public?

Nous ne le pensons pas.

La Bruyère nous apprend que moins d'un siècle avant lui « un livre français était un certain nombre de pages latines où l'on découvrait quelques lignes ou quelques mots en notre langue ». Hélas! les La Bruyère de l'avenir auront peu de chose à changer à la parole de leur illustre ancêtre s'ils s'avisent de juger certains livres de nos érudits. Combien de chartes latines publiées sans pitié dans les notes interminables des ouvrages de notre époque!

Cet étalage inopportun de documents arides—qui nous vient de l'Allemagne — cache un signe de méfiance. Il semble que les hommes en mesure d'enseigner doutent de leur droit et se sentent suspects. On dirait des citoyens n'osant plus faire un pas sans tenir à la main leur passe-port ouvert! Les auteurs du dernier siècle en usaient autrement. Montesquieu ne cite pas ses sources à tout propos: il les possède et les met en œuvre, cela vaut mieux.

Un peu d'abandon, s'il est possible.

L'érudition qui prétend être autre chose que la science aimable est bien près d'être de la pédanterie.

Ecrivons pour être lus.

J'estime qu'il en faut rabattre sur le compte des compilateurs plus enclins à surprendre par la vaine production de titres sans intérêt, qu'à toucher l'esprit de leur lecteur par une noble pensée clairement rendue. Ayant nous-même payé notre tribut aux ten-

dances du jour, par des travaux où le fait tient parfois plus de place que l'idée, il ne nous déplaît pas de faire pencher la balance dans le sens opposé. N'est-ce pas à ce prix que notre âge peut revenir aux livres de bonne compagnie?

Il est un mot de Joubert qui pourrait être utilement médité par nos historiens et nos savants:

« Il faut qu'un livre rappelle son lecteur, comme on dit que le bon vin rappelle son buveur; or, il ne peut le rappeler que par l'agrément. »

C'est ce genre d'attrait, ondoyant et divers, que l'homme de pensée peut répandre sur ses travaux, lorsqu'il est maître de son sujet, de sa forme, de l'heure où il compose, lorsqu'il a le droit de prendre pour devise:

« Comme je l'entends. »

25 décembre 1886.

I

EUGÈNE FROMENTIN

Tous ont parlé de lui.

Publicistes, critiques, romanciers, artistes, orateurs, prélats, hommes d'épée, tous ont rendu justice au peintre, à l'écrivain, à l'homme intime. Nous-même, nous avons plus d'une fois inscrit le nom de Fromentin en tête d'une causerie sur l'art. Une sorte d'attraction, qui est plus que de l'attrait, porte les esprits de ce temps vers l'artiste et le penseur dont la main vaillante a tenu sans fléchir la plume et le pinceau. On pouvait croire que les éloges unanimes adressés à Fromentin au lendemain de sa mort foudroyante renfermaient autant de sympathie douloureuse que de conviction, et peut-être fallait-il craindre que le temps n'atténuât rapidement la vivacité d'une admiration trop générale pour être profonde?

Il n'en a rien été.

La mort de Fromentin est un deuil en même temps qu'une date. A défaut de la présence du peintre, son souvenir et ses œuvres demeurent.

Il est là.

Chacun l'a rencontré hier et s'est entretenu avec lui. Parle-t-on de la Hollande ou des Flandres, de Rubens ou de Rembrandt, du Sahel ou de Médéah, on cite l'avis de Fromentin. Est-il question du roman moderne à propos de Balzac ou de George Sand, on rappelle les meilleures pages de *Dominique*. M. Pailleron succède-t-il à Charles Blanc parmi les Quarante, il associe les noms de Vitet et de Fromentin à celui de son prédécesseur en des termes qui ne laissent aucun doute sur la place qu'occupe Fromentin dans l'élite intellectuelle de la France.

« Deux hommes, morts aujourd'hui, pour ne parler que de ceux-là — c'est M. Pailleron qui s'exprime de la sorte — ont fait de la critique d'art et s'y sont montrés supérieurs. Vous les connaissez tous les deux. Tous les deux ont laissé parmi vous des souvenirs chers et dont ceux qui les pleurent aujourd'hui doivent justement s'enorgueillir : l'un, qui fut votre confrère, c'est M. Vitet; l'autre, qui allait le devenir, c'est Eugène Fromentin. »

Nous n'avons pu lire cette dernière ligne sans émotion. Elle contient un hommage d'une valeur exceptionnelle, car c'est un Académicien qui parle à ses pairs et ne craint pas d'affirmer que la place de l'auteur de *Dominique* et des *Maîtres d'autrefois* était préparée au palais Mazarin quand la mort l'empêcha d'y entrer. Nous n'en sommes

pas encore au vers fameux gravé sur le socle du buste de Molière :

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre,

mais avouez que M. Pailleron n'a guère écourté l'alexandrin lorsqu'il l'a mis en prose.

Rappellerai-je cet autre passage du discours de l'Académicien dans lequel le peintre et l'écrivain d'art sont l'objet d'une double silhouette ? Pourquoi non ? Ceci est la conséquence de cela. D'ailleurs, que puis-je craindre avec M. Pailleron, si ce n'est l'excès dans l'éloge, et d'un trait de plume je saurai bien tempérer son enthousiasme si nous différons d'opinion.

« Fromentin, artiste avant tout, peintre délicat, écrivain raffiné, plus écrivain peut-être encore que peintre, obsédé par un idéal qu'il a placé, lui-même, hors de sa portée, essaye de l'atteindre avec sa plume, trouvant son pinceau insuffisant. Jamais satisfait, tourmenté du mal de ce mieux qu'il a l'impérieux besoin d'exprimer, ce qui lui semble incomplet dans son tableau, il le parfait dans son livre. Ces paysages qu'il décrit, ces chasses qu'il raconte, ces épisodes de la vie arabe qu'il peint, il les a peints déjà, mais pas comme il les a rêvés. Et alors, il les reprend, les caresse et les achève, par le dessin plus serré d'une autre forme, par les glacis plus chauds de la phrase, par la touche plus fine du mot. Mais cela ne suffit pas à cet insatiable ; de même qu'il a retourné la toile, il tourne la page et, cette fois, il s'en prend aux maîtres ; il les contemple, il s'y unit, il s'y

absorbe, car il veut trouver en eux ce qu'il cherche vainement en lui, et quand il le découvre, avec ce que le désir a de plus subtil, il le célèbre avec ce que le talent a de plus exquis. Emerveillé, ravi, il va et vient éperdûment de l'une à l'autre de leurs beautés, et c'est une jouissance délicieuse de voir se poser, tour à tour, sur ces fleurs de l'art la fleur ailée de sa pensée. »

On ne saurait mieux dire, mais j'en veux cependant à M. Pailleron de s'être demandé si Fromentin n'est pas « plus écrivain que peintre ». Pourquoi cette interrogation ? Sans doute, malgré son rare talent de peintre orientaliste, malgré la finesse de ses touches légères lorsqu'il avait à rendre les membres brûlés de l'Arabe, les profils nerveux du cheval qui l'emporte dans le désert sous le ciel ardent de l'Afrique, les livres du peintre se sont imposés à la critique, au public lettré, dans une mesure qui fait ombre à ses toiles. Il semble que les modernes tiennent du Cyclope lorsqu'il s'agit de bien voir. On dirait que nous n'avons qu'un œil. Nous ramenons toutes choses, qu'il soit question d'un homme ou d'un ensemble d'œuvres, à l'unité stricte et violente. Nous dénudons l'arbre afin d'en mesurer le tronc. Ce n'est plus de la synthèse, ce n'est pas davantage de l'analyse, c'est une déviation du regard, un appauvrissement de la faculté de comprendre. En effet, avant de placer le poète, le romancier, le critique au-dessus du peintre, chez Fromentin, il serait juste de se demander si ce n'est pas avant tout le peintre qui a produit le critique, le romancier, le poète que nous aimons en lui.

I

Cet homme était peintre, n'en doutons pas, il était peintre jusqu'aux moelles, car ses livres sont inondés de lumière et de couleur. Tout est *vu* dans les pages qu'il signe. Je ne parle pas seulement de celles qui ont pour objet la description de peintures de maîtres, mais encore de celles où il a renfermé, comme un parfum dans un flacon d'albâtre, la touchante et suave histoire de *Dominique*. Ne demandez pas à Fromentin la trame compliquée d'un drame, l'intrigue touffue d'un roman de longue haleine, il n'a pas *vu* les péripéties successives de la douleur aux prises avec la chute des empires, l'ambition des grands, la duplicité, la haine, la jalousie. L'âme humaine lui est apparue dans le cadre ordinaire de la vie commune, mais avec les nuances, les demi-teintes qu'un peintre raffiné sait répandre sur le visage longtemps contemplé d'une personne aimée. Il ne convient donc pas d'exalter l'écrivain au détriment du peintre; pour être équitable, il faut saluer en lui le peintre-écrivain.

Que le génie de cet homme ait des faces multiples, qu'il se montre à nous sous un double aspect, qu'il porte en lui des qualités jumelles et distinctes, nous pouvons en être surpris parce que les esprits de cette trempe, toujours rares, n'existent plus chez nous qu'à l'état d'exception. Mais si nous dénions à Fromentin les dons

élevés qui ont fait sa richesse, si nous sommes à ce point aveugles ou trop peu généreux pour applaudir successivement son livre et sa toile, sans les confondre, sans les comparer dans une intention mesquine, ce n'est pas lui que nous aurons condamné, c'est nous-mêmes, car nous attesterons ainsi notre impuissance à juger sainement Cennino Cennini, Léonard, Bramante, Benvenuto, Michel-Ange, Vignole, Palladio, tous ces hommes de haute taille qui se sont délassés du ciseau, de l'équerre ou de la palette en prenant la plume. Nous ne saurions faire preuve d'impartialité envers Jean Bullant, Philibert de l'Orme, Jean Cousin, Goujon, Coypel, Soufflot, Delacroix, David d'Angers, Girodet, Timbal et maint autre que j'oublie de nommer, si la diversité des talents de Fromentin est une cause de gêne pour notre esprit. Ce n'est pas d'hier que l'homme de pensée a senti le besoin d'être en même temps un homme de parole, quelque fût l'outil dont il fît usage.

II

Peintre, Fromentin l'a été depuis le jour où il a signé les *Gorges de la Chiffa,* la *Place de la Brèche à Constantine,* l'*Audience chez un khalifat*, jusqu'à l'heure, plus rapprochée de nous, où il exposait sa *Fantasia* et sa *Halte de muletiers,* qui lui valurent le grade d'officier dans la Légion d'honneur.

Osera-t-on reprocher à l'œuvre de Fromentin une certaine monotonie ? Delacroix excepté, tous les orientalistes, Delamain, Decamps, Marilhat, Guillaumet, qui se sont consacrés d'un manière presque exclusive à peindre le désert, son ciel enflammé, ont été quelque peu monotones. C'est en vain que l'on tente de varier les scènes, ici le théâtre l'emporte sur les personnages. L'air les dévore, et cet air de feu enveloppe, quoi qu'on fasse, la composition tout entière de ses tons brûlés et aveuglants. Si rapide que soit l'allure du cheval, si résolu que soit l'Arabe au burnous d'un blanc mat ajustant son fusil et prêt à faire feu sur l'ennemi qui l'attaque, il ne parvient pas à détacher notre regard des vastes espaces, des horizons sans fin, de la plaine de sable sur laquelle il s'agite comme l'atome dans l'immensité. Le moyen, dites-moi, de ne pas rappeler l'œuvre de la veille par celle du lendemain, lorsque volontairement on se reprend à la même douleur, à la même passion, uniformément supportées par le même personnage sur le même point de l'espace !

Est-ce à dire que les peintres de l'Orient doivent être répudiés ? Non certes, car la peinture vit de lumière, et l'Orient est la source des clartés chaudes. L'Orient roule de l'or dans son ciel immense.

Toutefois, la disproportion qui existe entre l'homme et la nature dans ces régions du soleil réduit nécessairement toute scène peinte à n'être plus qu'une scène de genre, et le peintre de genre n'a que son temps. Fromentin ne pouvait échapper à la loi commune s'il se condamnait durant toute sa vie d'artiste à ne parler

que des déserts d'Afrique qui avaient fondé sa renommée. Il le comprit bien vite, et voulut changer sa manière.

M. Claretie a cité de lui une lettre caractéristique. « Ce qui nous a perdus, écrivait-il un jour, c'est la curiosité et le goût des anecdotes. Autrefois, l'homme était tout. Une figure humaine valait un poème. Le *genre* a détruit la grande peinture et dénaturé le paysage même. »

Voilà certes un diagnostic d'une rare justesse. Que fit l'artiste après l'avoir formulé? Il voulut revenir à l'interprétation de la figure humaine, observée de près, isolée de tout accessoire, et le succès couronna une fois au moins ce louable effort.

Le *Fauconnier arabe* est l'une des toiles les plus célèbres du peintre. Elle date, croyons-nous, de 1863. M. Flameng l'a reproduite dans une eau-forte affinée où les qualités de Fromentin sont rendues de main d'ouvrier savant. Mais ni la toile originale, ni l'estampe de M. Flameng ne parurent au public un passe-port devant lequel il dût s'incliner. Fromentin, sans qu'il s'en doutât, était devenu prisonnier. Ses succès avaient fait de lui un interné de l'Algérie, un orientaliste à perpétuité, un peintre de genre contre son gré. « On était tellement habitué à le voir vêtu du burnous et du haïk, a dit un de ses amis, qu'on le croyait déguisé lorsqu'il prenait la veste des gondoliers ou la robe bleue des fellahs. Les marchands, les amateurs de tableaux le repoussaient à l'envi vers le Tell et vers le Sahara, qu'il aurait voulu fuir. A toutes ses propositions, on répon-

dait: « Non, faites-nous quelque chose d'algérien, vous » savez, avec un de ces petits chevaux nacrés auxquels vous excellez ! » Il pestait, et, pour la centième fois, il recommençait le petit cheval blanc, le petit ciel bleu, le petit gué argenté, le petit arbre sans nom dans la botanique, et le petit Arabe aux bras nus. Un jour qu'il venait de terminer une de ces jolies toiles, il me la montra, et, levant les épaules avec impatience, il me dit : « Je suis condamné à ça à perpétuité. »

C'est M. Maxime du Camp qui raconte cette anecdote dans ses *Souvenirs :* « Je suis condamné à ça à perpétuité. » Parole amère sous laquelle se trahit la révolte de l'homme qui a conscience de sa valeur. Cette révolte doit lui être comptée.

Il n'y a que les âmes fières à se lasser du succès.

Celui que la fortune, les honneurs, le renom laissent insatiable, inassouvi, affamé de mieux faire ou de mieux dire, est un homme supérieur qui a droit au respect.

Sur ce point, Fromentin défie toute comparaison.

Il ne cessa de porter dans son être cette nostalgie des délicats, des sincères qui se sont un jour épris d'idéal et restent fidèles à leur noble passion. Les écrits de Fromentin sont-ils autre chose que des échappées du peintre prisonnier, des excursions de l'homme, habile à masquer son pinceau sous sa plume, et qui s'en allait au pays du rêve sans craindre qu'on lui fît reproche de son audace, parce qu'au lieu d'une toile il rapportait quelques feuilles écrites ! Mais, lorsqu'on ouvrait la feuille écrite, on y trouvait une peinture.

III

Ah ! le vaillant qui entreprit un jour de raconter le *Pays de la soif!* Il le connaissait bien, je vous le jure. Ame altérée, intelligence toujours en travail, nature souvent froissée par les chocs d'en bas, sans cesse attirée vers les sommets, il a connu les nobles tortures, il s'est débattu contre la soif ardente qui ne dévore que les hommes d'élite.

Il n'aimait pas qu'on insistât devant lui sur son rare talent de peintre orientaliste. N'ai-je pas ouï dire aussi qu'un poète de ce temps, M. Sully-Prudhomme, fronce le sourcil lorqu'on rappelle en sa présence ce chef-d'œuvre de grâce mélancolique qu'il a signé de ses larmes, bien plus encore que de sa plume, *le Vase brisé ?*

C'est notre histoire à tous, mais nous la lisons moins aisément dans notre propre cœur que dans celui des autres; tous nous portons avec nous notre rêve, toujours plus attrayant, plus élevé que la réalité. Le poème entrevu par l'œil de la pensée a des profondeurs et des accents sublimes que ne renferme point, hélas ! le livre achevé d'hier. Apparemment, cette fascination du rêve, si trompeuse qu'elle soit, est inévitable, puisque Fromentin, l'hôte du désert, ne s'est pas douté dans son malaise d'esprit que les lueurs lointaines vers lesquelles il souhaitait d'aller n'étaient qu'un mirage ! Il ne devait pas entrer dans sa terre promise.

Est-elle donc inaccessible pour tous, la terre promise? N'y a-t-il pas des hommes de labeur, de volonté, de génie qui se sont dit un jour dans le secret de leur conscience : Je remplirai ce rôle, j'accomplirai cette mission, je serai cela, et qui un mois, un an, vingt ans après se sont tenu parole? De tels hommes se rencontrent çà et là. Tout n'est pas illusion dans la vie. L'effort humain est une semence qui tombe parfois dans le sillon.

Qu'est-ce qu'un sillon ?

Un pli de terrain tracé par le soc d'une charrue.

A quelle heure du jour la lente silhouette du laboureur excitant ses bœufs et dirigeant sa charrue a-t-elle été vue à l'horizon ?

A l'heure la plus matinale, lorsque la glèbe, imprégnée des fraîches vapeurs de la nuit, n'offrait pas de résistance au fer aigu du laboureur.

Telle est la loi qui assure la germination du grain de blé, telle aussi celle qui régit la germination de la pensée humaine. Il faut, pour que le livre soit puissant, la toile sévère et bien remplie, le marbre audacieux et contenu, il faut qu'une main prévoyante ait retourné la glèbe de l'esprit dès l'heure matinale chez le philosophe, le peintre et le statuaire.

IV

Cette préparation, à laquelle l'homme ne supplée jamais complètement, a manqué à Fromentin. Il s'était attardé jusqu'à vingt ans dans l'étude d'un avoué. Il s'était laissé bercer par le rythme d'une strophe, la richesse d'une rime ! Le malheureux ! il s'occupait de poésie parlée lorsqu'il était destiné à traduire un jour la poésie muette des espaces sans bornes ! Que fait-il dans cette étude, devant ce papier timbré, glabre et luisant, en face de ces formules barbares, de ce Code aride, de ces clients inquiets, jaloux, retors? Chassez-le donc, ce jeune homme, ce coupable, ce criminel assis là, devant vous, et dont le forfait n'est pas niable, car il murmure encore le vers qu'il vient de commettre! Ne tolérez pas davantage un tel homme dans un tel milieu ! Sa place n'est pas chez vous! Pas de merci, qu'on l'expulse ! Rendez à la muse ce rimeur, rendez à la liberté ce captif, au désert ce vagabond, à l'art ce prédestiné. Hommes de chicane, hommes de procédure, je vous le demande, éloignez cet adolescent, il n'est pas des vôtres !

Hélas ! on travaille tellement dans le monde des affaires, il s'y fait tant de bruit, la fièvre quotidienne y est si grande, qu'on ne songea pas à se méfier de Fromentin, et lui-même ne prit pas le temps de se douter qu'il faisait fausse route.

Lorsque, se trompant de rue, un jour d'automne, il alla frapper à la porte du peintre Rémond au lieu de se rendre chez Maître Denormandie, son patron de la veille, il sentit s'éveiller en lui les passions de l'artiste. Mais il était tard. Déjà quelques fibres essentielles au peintre demeuraient inertes chez l'élève de Rémond, et ce fut en vain qu'il courut se ranger, au printemps, parmi les élèves de M. Cabat. Il apprit, près de ce maître, la grammaire du paysagiste, mais la figure humaine, le nu lui restèrent étrangers, et lorsque plus tard Fromentin voudra passer du salon des peintres de genre dans l'atelier des peintres d'histoire, il se convaincra bien vite des lacunes de son éducation d'artiste.

Ce n'est pas en vain que l'homme a été créé à l'image de Dieu ; c'est l'homme observé dans la beauté visible de son corps ou dans l'insondable profondeur de son être moral qui depuis six mille ans est l'éternelle étude du génie. Poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, orateurs, philosophes, tous, dans les spéculations les plus brillantes de leur esprit, nous parlent de l'homme. C'est donc une infériorité réelle pour un peintre, voulût-il n'être que paysagiste, de ne pas pouvoir dire à l'aide du pinceau l'eurythmie radieuse d'un corps d'homme sans vêtement.

Cette pierre de touche du savoir, Fromentin ne la posséda pas complètement.

Il en a souffert. Noblement ambitieux, il eût voulu parcourir en maître le domaine entier dans lequel il plantait sa tente. Se limiter lui fut pénible. Peut-être faut-il attribuer à cette tristesse intérieure qui l'obsé

dait une sorte de lassitude prématurée, sensible dans son œuvre lorsque s'étant affranchi des souvenirs que Decamps, Marilhat, Delacroix avaient déposés dans son esprit, il s'est fait sa méthode, sa manière, son style à jamais personnels.

V

Il semble que, ce coin de terre conquis, Fromentin n'essaie plus de développer ses facultés. Il nous fait songer à ces capitalistes satisfaits de leur fortune qui n'ont plus souci de l'accroître, mais que l'on voit occupés à la bien gérer. Dans les arts, agir ainsi n'est pas sans péril, parce qu'une halte trop longue permet aux retardataires de l'école de vous rejoindre, et alors, adieu la personnalité qui faisait de vous un maître d'avant-garde! Lorsqu'on a bien surpris le secret d'un peintre, on l'imite, on le copie et sa gloire en reçoit de promptes atteintes s'il ne se maintient pas, par des succès renouvelés et une originalité croissante, à distance de ses imitateurs.

Fromentin eut cette fortune étrange de pouvoir s'arrêter dans saroute sans être rejoint par ceux qui marchaient derrière lui.

Un peintre écrivain qui l'a bien connu, Charles Timbal, a dit de lui : « Fromentin ne possède pas le tempérament absolu des novateurs ; son talent a plus de facettes qu'il n'a de faces ; il poursuit toutes les facultés

qui font les grands peintres, il ne s'attache pas à en fortifier une seule. » On le voit, Timbal constate, assez clairement pour être bien compris, ce temps d'arrêt dont nous parlons. Il n'y eut pas progrès continu dans le talent du peintre, et telle fut cependant la richesse de son talent, que cette station singulière de l'artiste parut être consentie plutôt que subie. Les qualités natives de Fromentin étaient donc d'un ordre supérieur?

Il n'en faut pas douter. Ce peintre avait en lui ce que nul ne peut acquérir, le don.

Je reprends le portrait écrit par Timbal. Il est plein de réticences, mais ne nous en plaignons pas si, malgré les réserves que l'écrivain met volontairement à son éloge, il se voit tenu d'accorder à Fromentin des facultés dont l'ensemble se rencontre rarement chez un même artiste.

« Dessinateur, Fromentin le sera par la justesse du mouvement, la réalité de la silhouette, non par le détail consciencieux, par le choix exclusif de la belle forme. Coloriste, on ne le verra pas combiner des rencontres imprévues de ton, associer des harmonies de grand style et se plaire dans la finesse du clair-obscur. Les ombres seront noires sans qu'il s'en méfie, le reflet leur prêtera rarement sa transparence bienfaisante, et le choix de ces notes d'éclat, faites pour se jouer sur la surface d'un tableau comme les fleurs sur le vert d'un gazon, ne révèle pas ces trouvailles de naissance, cette imagination de l'œil qui ne doit rien à l'éducation ; c'est un éclectique, ou plutôt, si l'on peut lui appliquer une

épithète à la mode, c'est un réaliste dans la précise signification du mot, non pas dans le sens révolutionnaire et agressif qu'on lui prête, et dont l'auteur aristocratique des *Maîtres d'autrefois* eût répudié, malgré sa politesse, l'honneur banal et compromettant. »

Dessinateur, coloriste, et assez sûr de sa main pour transposer la nature sur sa toile avec des accents de justesse et de vérité qui font de lui un réaliste « dans la précise signification du mot », tel apparaît Fromentin. Sa part est considérable. Nous sommes en présence d'un artiste. Approchons-nous. La figure vaut qu'on la juge, et nous n'avons pas à redouter de désillusion en poursuivant notre analyse.

VI

En langage d'atelier, tant vaut la palette, tant vaut le peintre. C'est donc la palette qu'il faut étudier avant toutes choses dans l'œuvre de l'artiste. Elle est la source tangible de ses compositions, elle en décèle la facture et le mérite.

Il existe des peintres en vogue qui n'ont pas de palette, ou qui en changent chaque matin. Ce ne sont que des gens d'esprit, capables d'un bon mot, d'une saillie heureuse, impuissants à faire un discours. Ce qu'il y a de moins variable, c'est la syntaxe. On ne peut transgresser cette règle initiale du langage sous peine de ne prononcer que des phrases incohérentes et boiteuses.

La palette est la syntaxe du peintre.

Charles Blanc, un maître dans l'art de bien dire et un critique exercé, a minutieusement décrit la palette de notre artiste. « Il excelle, dit-il, à faire jouer les orangés sur les bleus, à exalter les rouges par les verts, le rubis par l'émeraude, à surexciter les jaunes par les violets, comme s'il eût broyé sur sa palette des topazes et des améthystes. Quelquefois, il se plaît à faire vibrer ses couleurs ton sur ton, à répéter la même teinte à différentes intensités, à rayer de noir les teintes citron, à croiser les roses avec les bleus, à nuancer les gris quand ils expriment un état momentané du paysage; mais il ne se sert pas du gris pour rompre les couleurs aiguës ; il les réconcilie par des demi-tons transparents et légers, jamais salis, toujours purs. Ses ciels, il les peint, pour plus d'harmonie, avec les raclures de sa palette. Il y rappelle ainsi les colorations d'en bas, et chez lui, comme chez Delacroix, le bleu du ciel africain, à demi-rompu par les nuages, tourne souvent au vert. » Combien peu de prosateurs ou de poètes se sont montrés assez respectueux de leur langue, pour qu'il fût possible de résumer leur syntaxe avec la netteté que vient de mettre Charles Blanc dans l'analyse d'une palette de peintre! Assurément, Fromentin n'a rien voulu abandonner au hasard. Il était bien maître de son outil.

L'heure est venue de parler de son œuvre. Dégageons son individualité en relevant les hardiesses de ce jeune esprit, trop fier pour redevenir le satellite d'aucun autre, lorsqu'il eut conscience de sa force et se fut écarté du chemin tracé.

VII

A toutes les époques on compte quelques hommes hors de pair. Leur groupe est peu nombreux ; il vivent dans une demi-solitude ; la colère des partis gronde à leurs pieds ; vainement la critique essaie de les atteindre pour les diminuer ; leur gloire tient du granit : ce sont les maîtres.

Notre siècle a eu ses maîtres.

Le plus grand parmi les peintres qui se sont épris de l'Orient, c'est Eugène Delacroix. Mais nous ne sommes plus au temps où l'homme de génie, fortifié par une éducation virile, semblait défier le jugement de ses contemporains, tant il était protégé par la plénitude des facultés supérieures les plus diverses. Nous découvrons sans peine chez la plupart des maîtres de ce siècle quelque point vulnérable. Semblables au fils de Pélée, ils n'ont pas été baignés dans les eaux du Styx par une Muse suffisamment prévoyante. Ils portent dans leur génie quelque chose d'humain. Ces immortels ne sont pas à l'abri de la caducité.

Ainsi le veut la nature. Ainsi l'a décrété la Providence, afin que les hommes de travail ou d'inspiration qui marchent à la suite de ces prédestinés ne se sentissent pas déconcertés. Jamais, sans doute, le travail consciencieux ne conquiert une gloire égale à celle des maîtres, mais c'est en les surpassant, à telle heure de leur vie,

dans telle partie de leur œuvre, que le talent affirme sa parenté avec le génie. Il n'y a pas de famille sans hiérarchie. Le père est plus grand que l'enfant, et le père lui-même s'incline devant son ancêtre, mais tous vivent sous un seul toit. Ils sont une maison. Ainsi de l'art. Les liens de l'esprit rapprochent tous ceux qui tiennent vaillamment un pinceau. Et ce n'est pas sans joie que le petit-fils égale parfois l'aïeul dans le travail quotidien qui est l'honneur de tous.

Fromentin devait être vis-à-vis de Delacroix ce rival heureux. Il ne lui fut pas donné d'éclipser le maître par une œuvre de haut vol dont toutes les parties auraient pu être opposées à telle page du peintre de *Dante*, mais il est des détails, des traits d'éloquence ou de vérité dont Fromentin ne doit qu'à lui-même la découverte. Ces trouvailles n'ont pas été le résultat du hasard. Ce n'est point à son insu que l'auteur du *Pays de la soif* ou du *Fauconnier* s'est élevé plus haut que son modèle. Il était doué, nous l'avons dit. C'est le don de nature qui se révélait chez lui à ses heures d'inspiration.

VIII

Vous souvient-il de cette œuvre exquise et puissante, la *Chasse au héron*, que le duc d'Aumale nous permit d'admirer en 1877 à l'École des Beaux-Arts, lorsque les amis de Fromentin firent une exposition posthume des peintures et dessins de l'artiste? Deux fois déjà, en 1865

et à l'Exposition Universelle de 1867, nous nous étions pénétrés de cette atmosphère limpide et chaude, dans laquelle Fromentin fait mouvoir ses cavaliers arabes. Un léger voile de rosée couvre le sol, et là-bas, dans les profondeurs du ciel, les nuages chers aux maîtres hollandais traversent l'espace, emportés par le vent du désert.

Ce n'est rien, et c'est tout.

Fromentin veut être vrai, et ce n'est pas être vrai que de peindre l'Orient africain sans aucun nuage. La nature n'abdique pas, et les nuits au désert ne sont pas plus exemptes de rosée que dans les plaines de Provence ou de Normandie. Fromentin le sait, lui qui revient du Sahel. Aussi n'oubliera-t-il jamais de tirer parti, en adroit paysagiste, de l'air humide, aux demi-teintes transparentes, trop négligé par Marilhat et Decamps. Delacroix, lui-même, tout entier à sa fougue, lorsqu'il a peint ce chef-d'œuvre, *Exercices militaires des Marocains*, n'a pas pris garde, avec le soin dont il était capable, à la valeur de l'air dans lequel il fait mouvoir ses personnages. Leurs nerfs sont d'acier. Qu'importe qu'ils respirent! Ils vivraient dans le vide, tant la main qui les a créés les a faits robustes. Ceux que Fromentin dispose sur sa toile ne sont pas aussi vigoureux; c'est pour cela, sans doute, qu'il les veut placer sous un ciel plus clément, à moins que le peintre délicat et fin n'ait eu d'autre souci que de mettre à profit toutes les ressources que lui offrait le paysage d'Afrique.

N'est-ce pas Théophile Gautier qui, ayant à parler de la *Lisière d'oasis pendant le sirocco*, s'écrie tout à coup : « Il semble qu'on ne puisse peindre le vent, cette chose

incolore et sans forme, et cependant il souffle d'une manière visible dans le tableau de M. Fromentin. » A la vérité, le sirocco charrie des ondées de sable qui se succèdent dans l'air comme les plis penchants d'une vaste draperie. Ce n'est donc pas dans cette toile, l'une des plus connues de Fromentin, que le peintre aérien s'est montré vraiment supérieur. De grandes qualités distinguent la *Lisière d'une oasis*, et l'eau-forte, gravée par M. Maxime Lalanne d'après ce tableau, n'est pas de nature à en diminuer le renom, mais le peintre a vingt toiles dans son œuvre, à commencer par le *Bivouac arabe au lever du jour* et la *Chasse au faucon*, où il fait preuve d'une habileté primesautière à traduire l'air invisible qui nous enveloppe.

J'y consens, ce n'est là, si vous le voulez, qu'une aptitude secondaire, un tour d'esprit. Soit. Mais que penserez-vous de la supériorité de Fromentin sur Delacroix dans le dessin de ses chevaux? Il n'y a pas à discuter le fait. Il est irréfutable. J'en appelle à quiconque s'est une fois arrêté devant les *Courriers du pays des Ouled Nayls*, la *Chasse au faucon* ou la *Curée*. Il n'y a guère que Géricault qui se soit emparé du cheval avec une pareille *maestria*.

Et, ce que nous disons ici au sujet de peintures achevées, il convient de le dire des dessins de l'artiste, la plupart à peine esquissés. Les *Cavaliers au galop*, le *Cavalier renversé de cheval*, l'*Arabe à cheval exécutant une fantasia*, le *Cheval au galop*, tous ces dessins prêtés, si nous ne faisons erreur, par Madame Verdé-Delisle aux organisateurs de l'exposition posthume de

Fromentin, attestent le talent original et plein de souplesse de l'artiste dans l'interprétation du cheval.

IX

Suis-je seul à penser de la sorte ? Je ne le crois pas. J'interroge Charles Blanc. Voici ce qu'il écrivait à Paul de Saint-Victor le lendemain de la mort de l'artiste :

« La peinture d'un pays tel que l'Afrique ne pouvait se passer de figures, elle ne pouvait pas surtout se passer de chevaux. Sans le cheval, la vie arabe serait impossible et la race arabe aurait disparu. D'ailleurs, quand on voit représenté un espace immense, on aime à voir le cheval qui dévorera l'espace. Fromentin, qui trouvait du plaisir à vivre en nomade, avait fini par s'attacher à son compagnon de voyage, à son cheval, autant que s'il eût été lui-même un kabyle. Il aimait les chevaux en écuyer, il les observait en peintre, il les étudiait dans toutes leurs allures, il découvrait en chacun d'eux une individualité, un tempérament moral, un caractère, j'allais dire une âme. Coloriste né, il démêlait dans leurs robes diverses les nuances les plus fines, depuis le fauve clair jusqu'au brun du café, depuis le blanc argenté jusqu'au gris de fer, depuis la soupe de lait jusqu'au noir de vernis. Il notait dans leurs airs de tête des variétés sans nombre, et dans le galbe de leurs jambes des subtilités de formes qui eussent échappé à bien d'autres. »

Charles Blanc revient plus loin sur le talent remarquable de Fromentin lorsqu'il peint ou dessine un cheval, et il n'hésite pas à dire que l'auteur de la *Curée* est supérieur à Delacroix dans cette partie de son œuvre.

« Son dessin, dans les chevaux surtout, est plus serré que celui de Delacroix, plus châtié et d'une précision élégante. Ce qui le prouve, d'ailleurs, c'est qu'il peut toujours être gravé sans perdre, à beaucoup près, autant qu'y perdrait Delacroix. »

Ainsi, Charles Blanc est plus explicite que nous ne l'étions nous-même. Il apporte des preuves lorsque nous nous contentions d'exprimer ce que nous croyions être une vérité. Comment donc expliquerons-nous certain passage d'un livre consacré par M. Gonse à honorer la mémoire de Fromentin, dans lequel une opinion toute contraire à celle exposée ici se trouve témérairement présentée? Nous lisons, en effet, dans la biographie du peintre :

« Une tendance bien personnelle des études de Fromentin va en s'accusant à dater de l'année 1861 : je veux parler de son amour très grand pour les chevaux. Le cheval joue un rôle de plus en plus fréquent dans ses compositions : cheval élégant, aristocratique, cheval de sang aux allures vives et fières, ayant sa poésie, son langage. Le cheval de Fromentin m'a toujours intéressé. Jamais il n'est insignifiant ni même ordinaire. On comprend à ses mouvements, à son regard, aux variétés de sa forme et de son pelage, qu'il a été peint par une main amie. »

Voilà qui ne nous contredit pas, mais écoutons la fin :

« Cependant, écrit notre jeune confrère, malgré sa connaissance profonde du cheval, j'entends du cheval arabe, qu'il a été chercher dans son milieu et qu'il a rendu dans son cadre, c'est peut-être pour le dessin si difficile de cet animal et pour son anatomie essentielle que Fromentin laisse le plus visiblement percer l'insuffisance de ses études premières. »

Oh ! vanité de la critique pittoresque ou musicale ! Deux hommes de bonne foi viennent s'asseoir à trois pas d'un orchestre ou d'un tableau ; tous deux se disent initiés à la langue des sons et des couleurs, et ce que le premier applaudit, le second le siffle ; où l'un des juges approuve sans réserve, l'autre condamne sans pitié ! Voilà qui est un malheur, un grand malheur, cher confrère, car vous savez comme moi que peintres et musiciens nous récusent. Ils ne veulent pas convenir — à moins que ce ne soit chez eux pure courtoisie — que nous entendions rien à leur langue. Ils ne se font pas faute, quand ils sont entre eux, de nous appeler des profanes. Nous sommes à tout le moins pour eux des étrangers. Et voyez, cher confrère, combien votre sévérité à l'endroit du cheval de Fromentin va devenir, aux mains des peintres qui vous liront, un argument terrible contre la critique, puisque Charles Blanc, l'un de nos maîtres, émet et défend une thèse qui est la négation de la vôtre.

Sortons de cette impasse. Notre devoir est de juger sans appel dans la question présente. Nous tenons une plume, et nous parlons d'art. L'honneur de notre drapeau se trouve donc engagé dans le débat. Terminons

le différend. Pour cela, scrutons, s'il est possible, la pensée des deux écrivains pris en flagrant délit de contradiction.

J'y songe, Charles Blanc connaissait de longue date Fromentin. Tous deux faisaient partie des dîners du mardi chez Brébant. C'est Charles Blanc, si je ne me trompe, qui facilita, en 1849, le voyage que Fromentin voulut faire en Algérie à titre officiel. Plus de doute, Charles Blanc, l'ami personnel de notre peintre, aura cru pouvoir exalter l'auteur de la *Curée* au détriment de Delacroix. Feuilletons au hasard quelqu'une de ses pages, nous nous convaincrons bien vite des tendances du critique à rabaisser Delacroix.

Eh! qu'est-ce que cela? Voici justement une page dans laquelle Charles Blanc rapproche le nom de Fromentin de celui de Delacroix. Mais l'auteur des *Artistes de mon temps* ne paraît point en veine de transaction sur le peintre de la *Noce juive*.

« Tout, chez Fromentin, dit-il, était à l'état de finesse : les pensées, le sentiment, le style, le dessin, la couleur, surtout la couleur. Il la possédait par intuition, d'instinct, bien avant d'en avoir étudié les lois, et, du reste, il l'avait apprise à l'école d'un artiste dont il était devenu le disciple par admiration, du plus grand coloriste qui ait, à mon sens, existé dans la peinture, Eugène Delacroix. »

L'éloge est sans réserve. Un Vénitien ne signerait sans doute pas ce verdict courageux, mais plus l'audace en est grande, plus il reste certain que Delacroix est le dieu pour Charles Blanc. Les autres, c'est-à-dire les

contemporains de ce maître, ne seront tout au plus que des peintres habiles.

Le critique y revient de nouveau. Je ne me trompe pas, c'est bien lui qui parle :

« Oh ! si Delacroix n'avait pas fait ce voyage du Maroc, d'où il nous a rapporté tant de peintures enflammées, il n'est pas bien sûr que Fromentin eût tiré de ses pérégrinations dans le Sahara et dans le Sahel ce qu'il en a tiré. Au fond, le charmant peintre ne fut que le diminutif d'une fraction d'Eugène Delacroix, et rien ne fait plus d'honneur à ce grand artiste que d'avoir été assez grand pour qu'on pût se tailler un joli vêtement avec un lambeau de son génie. »

La cause est entendue. Delacroix, aux yeux de Charles Blanc, est sans égal. Si donc l'écrivain concède à Fromentin d'avoir surpassé Delacroix dans le dessin du cheval, il y a lieu d'hésiter avant de rabaisser le peintre du *Fauconnier*, précisément en raison de l'inexpérience dont il aurait fait preuve lorsqu'il avait à peindre la monture de l'Arabe.

Mais soyons impartial, s'il est possible. Ayant écouté Charles Blanc, laissons parler M. Gonse. Il a dû avoir ses raisons pour penser mal des chevaux de Fromentin. Quelles sont-elles?

Tout d'abord, voici une sorte d'homme masqué qui entre en scène et parle sous son masque. « Si l'on s'en rapportait, dit M. Gonse, au témoignage d'un de ses camarades d'atelier, Alex. B..., qui avait travaillé avec lui au manège en même temps que Pils, peignant alors le *Passage de l'Alma*, il faudrait noter que Fro-

mentin a bien plus souvent et beaucoup mieux dessiné le cheval de souvenir ou d'intuition, j'allais dire de *chic*, que d'après la nature. »

— Témoin, vos nom et qualités, s'il vous plaît. Alex. B... n'est pas un nom, et sans nom, pas d'autorité. Vous voyez, d'ailleurs, — c'est au témoin que je m'adresse — que le biographe de Fromentin n'a pu tenir grand compte de votre déposition. « Si l'on s'en rapportait au témoignage d'un de ses camarades d'atelier, » cela veut dire: « On ne peut décemment s'en rapporter au témoignage de certain camarade d'atelier. » Alors n'en parlons plus.

Quelle autre preuve M. Gonse peut-il produire? Ah! celle-ci vaut plus. C'est une lettre du peintre à son ami Charles Busson, le paysagiste. Elle est datée de 1874, et écrite de Saint-Maurice, près de la Rochelle. Fromentin raconte à son ami l'emploi de son temps de villégiature.

« J'avais, vous le savez, dit-il, un cheval arabe... Après avoir beaucoup, mais beaucoup travaillé, je ne suis pas content de moi. Je ne suis guère plus avancé qu'avant dans la connaissance exacte de mon animal. C'est un monde à étudier. Je commence à peine, non pas à le rendre, mais à en comprendre les proportions, et quant à la science des détails les plus nécessaires à la simple construction, je n'en sais pas le premier mot. »

Ainsi parle Fromentin. Mais sait-il bien lui-même ce qu'il dit? Est-il bon juge dans sa propre cause? Une lettre intime est-elle un document historique dont les assertions n'aient aucun besoin d'être contrôlées? Le

correspondant de Fromentin, cela ressort du texte de la lettre, était triste. Il s'était plaint de traverser une période pendant laquelle toute inspiration lui semblait éteinte. Son esprit était aride, sa main rebelle et gauche. Il avait fait à son ami cette confidence avec quelque amertume; et Fromentin de lui répondre : « Ne vous plaignez pas ! Voyez, je travaille sans succès; je suis un ignorant; c'est à peine si moi, qui vais mourir demain, je soupçonne rien de l'art qui m'a fait grand ! Ne vous plaignez pas, mon dénuement est plus irrémédiable que votre détresse d'un jour. »

De semblables paroles ont été dictées par l'amitié, mais nous ne les acceptons pas comme justes. Elles sont à la fois sincères et menteuses. Au surplus, que Fromentin n'en ait pas senti l'exagération bienveillante, cela se peut. Michel-Ange, à quatre-vingts ans, se vantait d'apprendre à l'école de l'antiquité. Mais notre avis personnel, qui a été celui de Charles Blanc, est que Fromentin ne fut pas le dessinateur malhabile dont parle M. Gonse, lorsqu'il interprète le cheval arabe. C'est, au contraire, à la traduction brillante de cet animal mobile et fin qu'il excelle.

X

Est-ce tout? Non.

Il y a chez Fromentin, comme chez Musset dans ses bons jours, une poésie voilée à travers laquelle perce

une émotion sincère et toujours élevée. Ce peintre est un gentilhomme. Marilhat, Decamps, Delacroix n'ont pas sa crânerie. Watteau l'a possédée. Mais Watteau a dû vivre dans un milieu factice. Un reste de décor l'a toujours empêché de voir pleinement la nature. Distingué comme Watteau, Fromentin, plus heureux que son devancier, est entré en colloque avec la nature. Ses yeux l'ont contemplée sans se lasser du spectacle. Son âme est allée vers l'âme des sites et lui a ravi son secret. C'est pourquoi toute composition de Fromentin est à la fois élégante et attendrie, baignée de lumière et plus encore de poésie rêveuse. Tous ses personnages sont sérieux. La nature qu'il rappelle est sévère sans austérité. Je ne sais quoi d'ému se dégage de ses toiles. *Sunt lacrymæ rerum.*

Voilà ce que Fromentin peut revendiquer sans nulle crainte. Cette part est à lui. Ne vaut-elle pas la peine qu'on la lui compte? Ils sont nombreux, croyez-le bien, les peintres, aujourd'hui fêtés, auxquels on ne voudra pas reconnaître après leur mort un patrimoine de cette importance.

Il demeure quand même établi que l'exécution, chez notre artiste, est souvent esquivée. Son pinceau qui se plaît aux détails pèche quelquefois par une excessive tenuité. On souhaiterait plus de consistance dans ses perspectives; le troisième plan n'est pas toujours exempt de confusion. Ce poète charmeur baisse volontiers la voix au milieu de sa strophe, et c'est en vain que vous tendez l'oreille, le chant s'est subitement évanoui dans l'espace. Du moins, l'artiste est-il sincère en agissant

ainsi. Ce qu'il dit, il le sait. Ce qu'il ne sait pas, il ne tente point de le dire, à l'encontre de tant d'autres, dont le travail compliqué n'est que ressouvenirs et emprunts. Si Me Denormandie a retenu trop longtemps dans son étude le futur peintre du Sahel, celui-ci ne laisse pas soupçonner la recherche, la fatigue lorsqu'il jette sur sa toile « ses cavaliers aux costumes éclatants, égrenés comme des rubis sur les pentes vertes des vallées. »

XI

Curieuses migrations de l'esprit ! Il s'est rencontré, il y a deux siècles, à Harlem, un Hollandais qui jamais n'a quitté sa ville et dont la plupart des toiles paraissent avoir été peintes à Versailles. J'ai nommé Philippe Wouwerman. De même, Eugène Fromentin, l'homme de la société française la plus choisie, un Parisien dans toute la force de l'expression, n'a pu déshabituer son regard des sites africains. L'Algérie a été le lieu de sa pensée. Lorsque le fin causeur captivait par ses discours sans apprêts, par le charme contenu de ses entretiens quelque groupe aristocratique dans un salon de Paris, son âme était loin, bien loin. Elle respirait l'air sec du désert. Elle s'arrêtait au bord des oasis, juste le temps nécessaire pour reprendre haleine, et le premier cavalier numide qui venait à passer l'emportait en croupe.

Comme Wouwerman, Fromentin a donc été le peintre d'un monde auquel il lui fallait être souvent étranger. Les deux maîtres ne se sont pas épris des spectacles qui se déroulaient journellement sous leurs yeux. Ces pèlerins de la terre de Chanaan avaient un jour gravi le mont Nebo, et la grande vision qui les avait enchantés ne s'effaça jamais de leur esprit. Bien que Wouwerman, moins heureux sur ce point que Fromentin, n'ait pas vu avec les yeux du corps les scènes qu'il se proposait de peindre, il demeura fidèle à son rêve, qui lui valut, à défaut de la fortune, une juste renommée.

Nos deux artistes cependant durent emprunter au monde réel dans lequel ils vivaient un personnage qui toujours se retrouve sur leurs toiles. Ce personnage, qui permet de rapprocher Wouwerman de Fromentin, si dissemblables qu'ils soient, ce personnage, le mot n'est pas trop ambitieux, c'est le cheval. Il y faut revenir. Nous venons de voir avec quel soin Fromentin sut interpréter cet animal. Marquons la place que tient le cheval dans son œuvre. Cette place est grande. Mais, à ce point de vue spécial, Wouwerman n'a-t-il pas été le devancier de Fromentin ?

Rappellerons-nous la *Halte d'officiers*, la *Chasse aux canards*, la *Marchande de marée* de Wouwerman ? N'est-ce pas le cheval andalou et la blanche haquenée qui tiennent le premier rang dans ces compositions ? Le chef-d'œuvre du peintre de Harlem est peut-être le tableau qu'il intitule l'*Ecurie*. Et certes, l'habile homme, lorsqu'il dispose ses groupes, lorsqu'il

jette avec une science calculée ses notes de lumière et d'ombre sur la robe de ses chevaux, le panache ou l'habit de velours de ses chevaliers, les jupes claires de ses châtelaines aux éventails garnis de plumes, donne la mesure d'un rare talent de coloriste.

Fromentin ne lui sera pas supérieur sous ce rapport.

Mais, où le maître français se ressaisit, c'est dans la distinction qu'il apporte à traduire des scènes dont les acteurs ne sont ni des châtelaines, ni des lieutenants de Bassompierre ou de Condé. Les chasseurs et les cavaliers arabes de Fromentin sont-ils rien de plus que des nomades, des coureurs de proie, des êtres demi-sauvages, sans gîte, sans éducation, sans vêtement? Eh bien, comparez-les à ces hôtes des demeures seigneuriales de l'ancienne France, tels, du moins, qu'ils sont apparus à Wouwerman ! Il n'en est pas un sous sa riche livrée qui puisse être opposé aux Arabes en burnous, avec leur corps demi-nu, leur barbe inculte et longue, tels que les peint Fromentin. La cause de cette supériorité dans la grâce, l'aisance, la vivacité, l'esprit, qui donc la cherche? Elle est dans le génie de la race française, et c'est là que le peintre du *Fauconnier* en a découvert l'enchantement.

Au surplus, nous parlons de Wouwerman ! Que tardons-nous à ouvrir les *Maîtres d'autrefois*, le dernier livre du peintre français ? Dieux et demi-dieux des écoles flamande et hollandaise sont appréciés dans ce livre par un artiste. Demanderons-nous à Fromentin ce qu'il pense de son aîné ? Ce serait peine perdue. Paul Potter, Ruysdaël, Terburg, Cuyp, Rembrandt,

Frans Hals ont retenu le peintre écrivain, mais il ne s'est pas arrêté chez Wouwerman.

C'était son droit.

XII

Fromentin n'a pas eu la prétention d'écrire une histoire de la peinture hollandaise. Il a voulu dire, à l'aide d'une grammaire qui est celle de tous, et qui pourtant lui appartient en propre, ce qu'il pense des chefs-d'œuvre d'Amsterdam et de La Haye, ce que furent, d'après lui, les maîtres qui les ont laissés.

La forme de ce livre ne doit pas être oubliée.

Ce qui donne, en effet, au dernier ouvrage de Fromentin un caractère particulier, c'est le style, et, avant tout, une tendance, franchement accusée par le critique, à accroître les ressources du vocabulaire de l'écrivain d'art. Fromentin n'est pas le premier qui ait eu en France cette noble ambition. Théophile Gautier n'a-t-il pas créé une langue à lui, expressive au plus haut degré, empruntant à tous les ordres de pensées un mot, une locution capable de faire image; puis, lorsque le filon lui paraissait épuisé, n'a-t-on pas vu Théophile Gautier renouveler sa langue à l'aide de termes techniques souvent bizarres, parfois énigmatiques?

Stendhall et M. Taine ont marché sur les traces de Gautier.

Charles Blanc a mieux fait. Homme de goût autant

qu'érudit, il a pensé que l'art, qui est la manifestation du beau, devait être étudié dans un langage toujours clair, noble, mesuré, d'un éclat saisissant, qui pourtant ne fût pas heurté. Personne plus que Charles Blanc n'a contribué depuis trente années à fixer la langue du critique d'art, et l'une des conquêtes dont les écrivains de l'avenir seront redevables à l'auteur de la *Grammaire des Arts du dessin*, c'est, en particulier, d'avoir emprunté à la critique musicale toutes les expressions qui pouvaient s'appliquer aux œuvres peintes ou sculptées.

Fromentin, dans ses *Maîtres d'autrefois*, est loin d'avoir creusé son sillon avec autant de rectitude et de profondeur, mais il semble s'être efforcé de glaner dans la langue du critique littéraire les images, les traits, les tournures de phrases qui peuvent enrichir cette langue nouvelle, créée d'hier, et dont les critiques d'art doivent user.

Ceci n'est point une subtilité. Raoul Rochette, Quatremère de Quincy, Millin, Boutard, qui ont marqué dans la critique il y a cinquante ans et plus, n'avaient pas de vocabulaire. Leurs idées peuvent être vraies, leur érudition sérieuse, leurs aperçus ingénieux, mais rien de châtié, rien de précis ne se rencontre sous leur plume et ne réveille l'esprit en lui rappelant qu'on l'entretient de cette puissance idéale, divine, le Beau. On espère vainement, en lisant leurs livres, qu'une voix vibrante va faire entendre au verso d'une page sans chaleur le cri solennel : « *Deus, ecce deus.* » Il n'en sera pas de même pour nos neveux. La langue du critique est déjà fixée. Chaque jour elle revêt une forme plus parfaite,

elle s'enrichit d'une locution nouvelle, et c'est un honneur pour Fromentin de s'être montré soucieux, dans un livre où l'on n'attendait de lui que des pensées, d'augmenter le trésor commun de la langue du critique.

XIII

Nous venons de dire son procédé, mais qu'est-ce qu'un procédé si on l'applique d'une main timide ou avec effort ? Ce ne fut pas le cas de l'auteur des *Maîtres d'autrefois*. La puissance de l'image, la justesse et l'intensité de l'expression s'ajoutent sous sa plume à l'imprévu de la pensée. L'effort existe, n'en doutez pas, mais l'écrivain le dissimule avec art. Il ne permet pas au mot d'arrêter sa plume, si ce n'est lorsque le mot est le vêtement convenable de l'idée, car notre artiste, si littéraire qu'il se montre, veut être par-dessus tout un penseur.

Doué comme il l'est, Fromentin prendra plaisir, au cours de son livre, à frapper çà et là de fins portraits. Trois lignes lui suffiront pour graver l'image de Rubens, de Paul Potter ou de Ruysdaël, après avoir décrit, étudié, jugé leur œuvre dans des pages brillantes et chaudes.

Ah ! l'aimable et vivante critique ! Est-on sur le point de quitter Paris pour se rendre dans les Pays-Bas ? On se munit du livre de Fromentin. Ce n'est pas

qu'il doive nous apprendre beaucoup sur les maîtres dont les tableaux nous occuperont demain. Fromentin n'est point un érudit, un archéologue, un commentateur de chartes, un homme à controverses. Non, c'est mieux que tout cela, c'est, redisons-le, un penseur.

En face d'une composition de Memling ou de Van Eyck, il écoute parler son âme et il écrit. Il y a de l'amour, beaucoup d'amour dans son étude. Il aime tour à tour, et avec des degrés, la méthode du peintre, son style et le maître lui-même. Il va de l'œuvre à l'homme sans trop s'appesantir sur l'existence douloureuse de l'homme, si l'homme intéresse outre mesure par ses malheurs. On le voit s'affranchir avec le même soin de l'enthousiasme convenu, de la gloire acceptée, qui, rayonnant de l'œuvre sur l'homme, l'enveloppe parfois d'une lumière factice. Fromentin veut être libre de son jugement comme de sa parole. On l'a bien vu lorsqu'après l'avoir écouté sur les Van Eyck et Memling, qu'il avait jugés avec un goût parfait, on a prêté l'oreille à ses opinions sur Rembrandt. La *Ronde de nuit* a été de la part de notre artiste l'objet de critiques assurément sincères, mais inacceptées. Toutefois, lorsque Fromentin quitte l'œuvre de Rembrandt pour pénétrer au foyer du maître, avec quel tact il parle de Saskia sa femme, de leurs enfants, de l'esprit positif du peintre et des amitiés qu'il méritait d'avoir !

Pouvons-nous laisser dans l'ombre ces quelques lignes inspirées par les *Disciples d'Emmaüs ?* Le critique vient de dire : « On pourrait de cette œuvre unique ne conserver que le Christ, et ce serait assez. » Il ajoute :

« L'a-t-on jamais imaginé ainsi : pâle, amaigri, assis de face, rompant le pain comme il avait fait le soir de la Cène, dans sa robe de pèlerin, avec ses lèvres noirâtres où le supplice a laissé des traces, ses grands yeux bruns, doux, largement dilatés et levés vers le ciel, avec son nimbe froid, une sorte de phosphorescence autour de lui qui le met dans une gloire indécise, et ce je ne sais quoi d'un vivant qui respire et qui, certainement, a passé par la mort? L'attitude de ce revenant divin, ce geste impossible à décrire, à coup sûr impossible à copier, l'intense ardeur de ce visage dont le type est exprimé sans traits et dont la physionomie tient au mouvement des lèvres et au regard, ces choses inspirées on ne sait d'où et produites on ne sait comment, tout cela est sans prix. Aucun art ne les rappelle; personne, avant Rembrandt, personne après lui ne les a dites. »

Ainsi parle Fromentin d'une œuvre trop oubliée, perdue en un coin du Louvre, et devant laquelle il a été touché par un rayon du Calvaire, tel que l'a fixé pour nous le génie du maître d'Amsterdam.

XIV

Entre tous les artistes dont s'occupe Fromentin, le plus étranger à son tempérament, c'est Rubens. Pensez-vous que cette dissemblance ait tenu le peintre français à l'écart du maître d'Anvers? Ceux qui ont lu le livre dont nous parlons savent avec quelle application, quelle

énergie voulue, Fromentin a sculpté en plein relief la figure morale de Rubens, « un lyrique, et le plus lyrique de tous les peintres. Sa promptitude imaginative, l'intensité de son style, son rythme sonore et progressif, la portée de ce rythme, son trajet pour ainsi dire vertical, appelez tout cela du lyrisme, et vous ne serez pas loin de la vérité. »

Les portraits de cet ordre abondent dans les *Maîtres d'autrefois*. L'auteur est de la famille de La Bruyère. Mais ce que La Bruyère n'eût pas trouvé, ce sont ces descriptions d'œuvres peintes, plus vraies en quelque sorte que la toile qu'elles rappellent, parce que l'homme qui les a lues est un peintre doublé d'un esprit profondément spiritualiste.

Je m'en excuse, mais je ne puis rien taire de ce tableau gravé par la plume de Fromentin d'après la *Communion de Saint François d'Assise :*

« Un homme qui va mourir, un prêtre qui lui tend l'hostie, des moines qui l'entourent, l'assistent, le soutiennent et pleurent, voilà pour la scène. Le saint est nu, le prêtre, en chasuble d'or à peine nuancée de carmin, les deux acolytes du prêtre en étole blanche, les moines en robe de bure sombre, brune ou grisâtre. Comme entourage, une architecture étroite et sombre, un dais rougeâtre, une échancrure de ciel bleu, et, dans cette trouée d'azur, juste au-dessus du saint, trois anges roses qui volent comme des oiseaux célestes et forment une couronne radieuse et douce. Les éléments les plus simples, les couleurs les plus graves, une harmonie des plus sévères : voilà pour l'aspect. A résumer le tableau

d'un coup d'œil rapide, vous n'apercevez qu'une vaste toile bitumineuse, de style austère, où tout est sourd et où trois accidents seulement marquent, de loin, une parfaite évidence : le saint dans sa maigreur livide, l'hostie vers laquelle il se penche, et là-haut, au sommet de ce triangle si tendrement expressif, une échappée de rose et d'azur sur les éternités heureuses, sourire du ciel entr'ouvert dont, je vous assure, on a besoin. »

— Qui donc tient ce langage ? Est-ce Rubens ou Fromentin, est-ce le peintre « lyrique » ou son commentateur ? Ne dirait-on pas la strophe de l'ode antique qui marquait l'entrée du chœur sur le théâtre, lorsqu'il déroulait, de droite à gauche, son cortège lent et sevère ?

« Ni pompes, ni décors, ni turbulence, ni gestes violents, ni grâces, ni beaux costumes, pas une incidence aimable ou inutile, rien qui ne soit la vie du cloître à son moment le plus solennel. Un homme agonise, exténué par l'âge, par une vie de sainteté ; il a quitté son lit de cendres, s'est fait porter à l'autel, y veut mourir en recevant l'hostie, a peur d'y mourir avant que l'hostie n'ait touché ses lèvres. Il a fait effort pour s'agenouiller et n'y parvient pas. Tous ses mouvements sont abolis, le froid des dernières minutes a saisi ses jambes, ses bras ont ce geste en dedans qui est le signe certain de la mort prochaine ; il est de travers, en dehors de ses axes, et se briserait à toutes les jointures s'il n'était soutenu par les aisselles. Il n'a plus de vivant que son petit œil humide, clair, bleu, fiévreux, vitreux, bordé de rouge, dilaté par l'extase des suprêmes visions, et, sur ses lèvres cyanosées par l'agonie, le sourire extraordi-

naire encore du juste qui croit, espère, attend la fin, se précipite au-devant du salut, et regarde l'hostie comme il regarderait son Dieu présent. »

— Je me trompe, ce n'est pas sur la scène que se chantent ces paroles célestes, c'est autour d'un autel. Le chœur a repris sa marche, de gauche à droite, une seconde période est révolue, l'antistrophe a frappé nos oreilles, l'hymne s'achemine vers son terme avec la cadence auguste des chants funèbres dont on entoure la couche des grands blessés, frappés en pleine lutte pour les dieux ou pour la patrie. Laissons la sainte mélopée s'élever de nouveau, comme un encens et une supplication, de la terre vers le ciel :

« Autour du moribond, on pleure; et ceux qui pleurent sont des hommes graves, robustes, éprouvés, résignés. Jamais douleur ne fut plus sincère et plus communicative que ce mâle attendrissement d'hommes de gros sang et de grande foi. Les uns se contiennent, d'autres éclatent. Il y en a de jeunes, gras, rouges et sains qui se frappent la poitrine à poings fermés, et dont la douleur serait bruyante, si elle se faisait entendre. Il en est un grisonnant et chauve, à tête espagnole, à joues creuses, à barbe rare, à moustache aiguë, qui doucement sanglote en dedans avec cette crispation de visage d'un homme qui se contient et dont les dents claquent. Toutes ces têtes magnifiques sont des portraits. Le type est admirable de vérité, le dessin naïf, savant et fort, le coloris incomparablement riche en sa sobriété, nuancé, délicat et beau. Têtes accumulées, mains jointes, convulsivement fermées et ferventes, fronts dénudés,

regards intenses, ceux que les émotions font rougir et ceux qui sont au contraire pâles et froids comme de vieux ivoires, les deux servants, dont l'un tient l'encensoir et s'essuie les yeux du revers de sa manche — tout ce groupe d'hommes diversement émus, maîtres d'eux-mêmes ou sanglotants, forme un cercle autour de cette tête unique du saint et de ce petit croissant blanchâtre tenu comme un disque lunaire par la pâle main du prêtre. — Je vous jure que c'est inexprimablement beau. »

— Cette fois, c'est l'épode que nous avons entendue ; la période est achevée ; le chœur s'est arrêté devant l'autel, et les plis immobiles des tuniques donnent aux suppliants l'apparence de statues. Le cri suprême est jeté. A ne considérer que le nombre, l'épode n'a pas été plus longue que ne l'avait été la strophe ou l'antistrophe, mais la voix a pris une netteté plus grande. Je ne sais quoi de ferme et d'éclatant a marqué les dernières mesures. Si l'artiste seul se revèle à nous au début de l'ode, le chrétien se trahit dans le chant final. Demandez à l'homme le mieux doué, au prosateur le plus exercé de raconter la *Communion de Saint François d'Assise*, je le mets au défi de parler de cette scène comme l'a fait Fromentin, s'il n'a pas la foi.

Le livre où les maîtres hollandais et flamands sont étudiés avec tant de chaleur est le dernier qu'ait écrit le peintre de la *Curée*, et c'est celui qui a le mieux servi sa renommée près du grand public. Composé par un artiste, il y est parlé d'art. On se sent naturellement porté à écouter Fromentin sur un pareil sujet. Nul ne

songe parmi les profanes à le taxer de partialité. Il est un initiateur éloquent, vif, enthousiaste, et c'en est assez pour que de nombreux disciples lui demeurent fidèles. Les *Maîtres d'autrefois* est d'ailleurs l'ouvrage dans lequel le peintre-écrivain a su mettre le plus d'esprit et de talent. C'est une œuvre de maturité où tout semble naturel et facile malgré la tension d'une pensée qui toujours se surveille. Mais le cœur de Fromentin n'est pas là; ou, du moins, il s'y trouve à intervalles plus longs, à doses moins grandes que dans certaines pages de l'artiste antérieures aux *Maîtres d'autrefois* et dont la popularité n'égale pas celle de ce livre. Nous avons dit que Fromentin parle avec amour des vieux maîtres, mais son amour ne cesse pas d'être raisonné. En un mot, il n'y a pas d'abandon dans les portraits de Rubens et de Rembrandt. La critique préoccupe l'artiste, le style préoccupe l'écrivain; remontons le cours de la vie laborieuse de notre peintre et, chemin faisant, ne négligeons pas d'ouvrir ses autres livres.

XV

— Avez-vous lu *Dominique ?*

Vous hésitez?... Vous ne l'avez pas lu!

Un très grand nombre de nos contemporains ont oublié d'ouvrir ce roman. Il devait en être ainsi parce que *Dominique* ne s'adresse qu'aux esprits susceptibles de sentiments à la fois élevés et contenus, parce que

les lecteurs de *Dominique* doivent être jeunes, et enfin parce que l'ouvrage est de Fromentin.

Patience. Je m'explique.

Dans l'ordre du temps, *Dominique* est le second livre de Fromentin, car on ne sépare pas le journal de l'artiste, daté du Sahara, de ses impressions recueillies dans le Sahel, encore que ces deux écrits diffèrent, qu'ils aient paru à des dates rapprochées, mais cependant distinctes, et dans deux Revues. *Un été dans le Sahara*, *Une année dans le Sahel* ont formé d'abord deux volumes. Aujourd'hui, ce double voyage est offert au lecteur dans un même tome, et on le dénomme volontiers « le Livre algérien du peintre de l'Algérie. »

Tel est le premier ouvrage du maître. *Dominique* est sa seconde œuvre écrite; *les Maîtres d'autrefois* sont la troisième.

En somme, Fromentin s'est exercé dans trois genres: le récit de voyage, le roman, la critique d'art.

Nous venons de dire que les lecteurs de *Dominique* n'ont pas été très nombreux, et cela parce que le livre est de Fromentin.

Qu'on ne nous soupçonne pas d'irrévérence envers un homme que nous voulons honorer. C'est le public que nous visons. Il entre plus de routine que de souplesse dans l'esprit public, et l'artiste qui avait appelé sur lui l'attention par ses toiles jeta quelque désarroi dans l'opinion par le talent qu'il mit à peindre avec sa plume le Sahara et le Sahel. Quel ne fut pas le trouble irremédiable que produisit la publication de *Dominique!* Non seulement c'était un nouveau livre, mais rien ne le

rattachait à son aîné! Quel parti prendre? Fallait-il supposer que Fromentin, lassé de sa palette, allait se ranger parmi les hommes de lettres? Devrait-on voir en lui un voyageur ou un romancier, un conteur du désert ou un moraliste? Question complexe qui eût réclamé pour être résolue un peu de pénétration et de bon sens, et que bien des gens n'ont pas su résoudre. Doué d'une intelligence fertile, apte à parler deux langues, Fromentin cédait à l'impulsion de sa pensée et s'emparait du mot qui se présentait à lui, soit qu'il fût fait de signes conventionnels ou de couleur, et, dans les deux cas, le maître savait être peintre.

Il a manqué aux livres de Fromentin d'être plus nombreux pour que le grand public s'aperçût de leur mérite.

Sans nul doute, *Dominique* succédant au *Sahel* devait dérouter plus d'un lecteur. Il en eût été de même si ce roman était venu après les *Maîtres d'autrefois*. En effet, les voyages et le livre de critique signés par Fromentin sont, avant tout, d'un peintre; *Dominique* est plutôt l'œuvre d'un moraliste. On dirait d'un livre esquissé par Bernardin de Saint-Pierre et écrit par Vauvenargues. Qui donc lit Vauvenargues en dehors de l'élite des délicats? Il est le moraliste exquis et nuancé. En musique, il eût relevé les demi-tons. Tel est l'auteur de *Dominique*.

XVI

Ce livre est sans événements, sans tableaux développés ou imprévus, mais tout y est remué, pénétrant, sincère, tendre, chaste, élevé et douloureux. Dominique et Madeleine sont de la race de Paul et Virginie. Fromentin les a fait vivre de nos jours, dans notre milieu français, en province autant qu'à Paris, soumis aux incidents sans relief de la vie commune, en proie à l'ordinaire souffrance. C'est la tendance de notre écrivain de ne rien tirer du dehors, de dédaigner les complications cherchées, les cris violents, les caractères heurtés et en opposition constante, le cadre d'une nature sauvage, bouleversée, en harmonie avec les tortures de l'homme que le romancier met en action dans son livre. Fromentin méprise toute la charpente du drame, et, privé de ce qui aurait pu être ses appuis, il sait encore atteindre au pathétique.

Dominique a grandi près de Madeleine, plus âgée que lui d'une année. Madeleine se marie. Dominique s'aperçoit de son amour pour la jeune femme. Il la cherche, la rejoint, lui laisse mesurer le vide fait dans son cœur par une séparation qu'il est impuissant à supporter. De son côté, Madeleine éprouve une égale passion pour Dominique. Mais lorsque le péril devient imminent, lorsque la jeune femme va céder peut-être aux obsessions dont elle est l'objet, l'auteur fait jaillir dans l'âme

de Dominique une résolution soudaine : le jeune homme s'éloigne à tout jamais, le cœur brisé, sans doute, mais fier et consolé par le dur sacrifice qu'il vient de s'imposer.

Ainsi se résume ce livre d'un observateur, d'un philosophe qui aurait pu écrire un traité tout aussi bien qu'un roman sur le point de morale qui l'avait séduit. Et voilà pourquoi *Dominique* a besoin de lecteurs choisis, en quelque sorte préparés. Le public ordinaire des romanciers en vogue ne goûtera jamais ce livre de Fromentin. L'auteur n'a pas assez de savoir-faire. Il se plaît aux demi-teintes; sa trame est plus que légère, c'est à peine si l'écrivain l'a voulu tisser sans interruption. Il semble parfois que Dominique soit Fromentin lui-même, et Fromentin parlant de l'âme humaine à son lecteur comme en usait Platon dans ses immortels dialogues avec ses disciples. Dominique est l'entretien, la causerie d'un homme sage avec des hommes de sa trempe, sobres et réservés ; aussi avais-je raison de dire qu'il faut à cet ouvrage un public préparé, une élite.

J'ajoute que cette idylle doit être lue par des hommes restés jeunes. A vivre, le cœur s'émousse. Les soucis de l'existence, les déceptions, l'habitude, l'orgueil peut-être altèrent tôt ou tard la faculté de sentir. Il nous semble alors qu'une peinture prolongée des émotions de l'âme peut être vraie, si nous avons confiance dans l'écrivain qui s'attarde à cette analyse, mais nous y trouvons trop de subtilité, trop de raffinement. Notre cœur froissé, replié, dont la température a baissé, devenu moins enthousiaste que raisonneur, ne s'accommode plus de

ce doux breuvage. De fortes secousses, des parfums capiteux, voilà ce qu'il attend ou ce qu'il réclame.

Dominique n'est pas de nature à réveiller les fibres des cœurs froids. En retour, les jeunes hommes à l'âme saine, ardente, éprise d'idéal, à la recherche de ce bien terrestre dont le vague rayonnement ne laisse pas deviner les tortures dont il est trop souvent suivi, et fait naître au contraire l'illusion d'un repos qu'il ne procure jamais, ceux dont l'être s'éveille à la vie, à l'affection, ceux-là remercieront Fromentin de s'être fait l'historien de leurs secrètes douleurs, de leurs inconscientes aspirations.

XVII

Je me souviens d'avoir trouvé dans la bibliothèque d'un homme éminent un exemplaire de *Dominique*. C'était chez un érudit, fin critique, poète à ses heures, et, si je ne fais erreur, professeur à l'École des Chartes. Je me réjouis de ma découverte. Me saisir du livre fut l'affaire d'un instant. Je ne tardai point à me repentir de ma curiosité. Le petit volume était poudreux et les premières pages seulement avaient été coupées ! Sur la feuille de garde, au-dessous du nom de l'auteur, je lus ces vers écrits au crayon :

Dites-nous, dites-nous, ô maître !
Comment on triomphe du temps,
Comment on peut être un ancêtre
Et garder son cœur de vingt ans !

Pendant que je commettais ce méfait, mon hôte s'approcha de moi, et sans s'occuper du livre qui m'avait rendu subitement rêveur, il me fit admirer un exemplaire manuscrit du quatorzième siècle de la *Très ancienne Coutume de Bretagne* qu'il avait fait relier à son chiffre en maroquin vert. Je ne prêtai qu'une attention distraite à l'examen de cette charte illisible, que mon hôte me présenta comme une œuvre de rare valeur, émanant de jurisconsultes de génie qui s'étaient inspirés dans leur travail des *Assises du comte Geoffroy*, rédigées au douzième siècle ! Pour la première fois peut-être, depuis vingt ans, je fixai mon interlocuteur.

— C'était un vieillard !

— Oui, répondis-je, la *Très ancienne Coutume*... les *Assises du comte Geoffroy !* Cela est beau, bien beau, mais je les étudierai plus tard ! Et, prenant congé de l'aimable savant, je fredonnais, en descendant son escalier, les vers attristés que lui avaient inspirés les premières pages de *Dominique :*

Dites-nous, dites-nous, ô maître !
Comment on triomphe du temps,
Comment on peut être un ancêtre
Et garder son cœur de vingt ans !

De tous les écrivains qui se sont occupés du roman de Fromentin aucun n'a mieux dit que mon vieux savant dans ces quatre vers.

XVIII

Cependant des critiques de race ont parlé de *Dominique :* M. Scherer, Sainte-Beuve et George Sand. Les pages des deux premiers sont à la portée de tous, nous n'en dirons rien. Celles qu'a écrites l'auteur de la *Petite Fadette* sont inédites.

Nous avons sous les yeux une poignée de lettres autographes adressées à Fromentin par George Sand et que les éditeurs de la Correspondance du romancier n'ont pas obtenu l'autorisation de publier. C'est donc une double primeur qu'il nous est permis d'offrir ici à ceux qu'intéressent la littérature et l'art. Pour bien dire, il faudrait ajouter que le philosophe et le physiologiste éprouveraient un grand charme à lire en entier cette correspondance d'une femme-auteur avec un peintre dont l'organisme, irritable et nerveux à l'excès, participait si étroitement de la nature féminine à ses heures de recherche fiévreuse ou de découragement. Empruntons quelques pages à ce carnet intime où, du reste, on ne trouverait pas une ligne qui dût porter ombrage à la mémoire des deux amis, si les feuilles légères que nous venons d'ouvrir étaient un jour livrées dans leur ensemble au vent de la publicité.

Le roman, publié d'abord dans la *Revue des Deux-Mondes*, parut en trois parties les 15 avril, 1er et 15 mai 1863. La livraison du 1er mai renfermant la seconde

partie de *Dominique* parvint à Nohant le lendemain. George Sand lut à la veillée le travail de Fromentin. Sa lecture achevée, elle écrivait :

« Mon cher enfant, c'est vraiment beau, et vous êtes appelé à prendre un essor de premier ordre. Croyez ce que je vous dis et n'en soyez pas troublé. Ne me répondez pas et allez toujours. »

Quel éloge plus flatteur l'artiste pouvait-il espérer? Pas de restriction. Je me trompe. La lettre a son post-scriptum. Le voici :

« Ah! mais! une critique! Ces tamarix des rives de France n'ont aucun rapport avec les tamarins des tropiques. Il y a là-dessus une note dans le roman de *Tamaris*. Ma botanique se hérisse. Corrigez aux épreuves. »

Nous avons eu la curiosité de consulter le texte de la *Revue*. A la page 187, se trouve en effet ce passage :

« A l'extrémité du pays, sur une sorte de presqu'île caillouteuse battue de trois côtés par les lames, il y avait un phare, aujourd'hui détruit, entouré d'un très petit jardin, avec des haies de tamarins plantés si près du bord qu'ils étaient noyés d'écume à chaque marée un peu forte. »

C'était cette phrase qui avait choqué « la botanique » de George Sand. Fromentin ne se blessa pas d'une remarque qu'aucun autre que l'auteur de *Tamaris* ne lui aurait faite, et s'étant pénétré de la note scientifique insérée par George Sand dans son roman, que la *Revue* avait achevé de publier en mars de la même année, il eut soin, lorsqu'il fit paraître son œuvre en volume, de tenir compte de l'avis obligeant qu'il avait reçu. Sa

presqu'île est désormais plantée de haies de « tamarix ».

La dernière partie de *Dominique* parut le 15 mai. George Sand, toujours à Nohant, reprit la plume, non pas dès le lendemain de sa lecture, mais après quelques jours de mûre réflexion. Sa lettre renferme certaines réserves, faites au seul point de vue du métier, mais l'éloge l'emporte encore sur la critique.

« C'est un beau, beau livre. Une de ces choses rares qu'on savoure et qu'on relit en soi-même après, et qu'on relira plusieurs fois, avec des découvertes toujours. C'est tout près d'être un chef-d'œuvre, mais il y a une lacune. Quelque chose manque, ou n'est pas assez clairement dit. Quelques pages de plus entre le dernier adieu de Madeleine et le mariage de Dominique, et le chef-d'œuvre y est. Ou bien peut-être quelques pages du commencement reportées à la fin. Je n'aime pas beaucoup le suicide d'Olivier là où il est placé. Je ne sais pas encore pourquoi il m'a choquée. J'attendais une explication que je n'ai pas trouvée suffisante. Peut-être ai-je mal lu. Je recommencerai. Ceci, d'ailleurs, n'est qu'une appréciation d'instinct et toute personnelle dont il ne faut pas tenir grand compte, car ceux qui font des romans sont parfois de très mauvais juges de détail. »

George Sand laisse percer dans cette page un certain embarras. On ne parvient pas à démêler ce qu'elle veut ; elle-même le sait à peine, et ses dernières lignes enlèvent toute valeur à ses remarques. On dirait qu'elle renonce à formuler une observation tant elle trouve malaisé de s'exprimer avec précision. Toutefois, elle

n'est pas pleinement satisfaite, et, se remettant à la recherche du point faible, elle poursuit :

« La critique amie, pleine de sollicitude, à laquelle vous donnerez attention parce que je la crois juste, est celle que je vous ai dite : il manque quelque chose entre le désespoir et le bonheur retrouvé, et ce quelque chose est justement ce que vous saurez le mieux dire, ce que vous avez peut-être négligé de dire, croyant que c'était trop vrai et sous-entendu. Or, les chefs-d'œuvre doivent être compris de tout le monde. Vite à l'ouvrage, et en avant le chef-d'œuvre! Et si mon observation n'est pas assez claire, dites-le moi ou venez me voir. »

Fromentin, que nous avons montré tout à l'heure si déférent envers George Sand, s'empressant de tenir compte d'une critique légère, dut être singulièrement troublé par ces lignes. Il essaya sans doute de parfaire son ouvrage, puis, sentant le besoin de conseils d'une entière netteté, il prit la route de Nohant. George Sand l'avait d'ailleurs vivement pressé de se rendre près d'elle.

« Donnez-nous, lui avait-elle dit, donnez-nous les quelques jours promis. Non pas cette semaine où nous entrons (elle écrivait le 24 mai), mais la semaine d'après, c'est-à-dire dans les premiers jours de juin. Il fait beau. La campagne verte n'est qu'un pré d'un bout à l'autre. La maison est tranquille. Nous causerons à fond des heures entières, et si j'ai tort, ce qui est possible, vous aurez au moins acquis dans la discussion une complète certitude pour votre œuvre. Avec le défaut que j'y crois voir, elle est encore admirable, et je n'ai pas

de mots pour vous dire les qualités exquises et la plénitude de talent extraordinaire que j'y vois. »

Nous devons supposer que la discussion fut complète, approfondie, et, sans nul doute, empreinte de la plus grande sincérité. Mais quoi! Quelle est donc l'œuvre humaine qui ne porte la trace d'une imperfection? Ces deux intelligences appliquées à l'achèvement du même livre n'ont pas découvert ce qu'elles cherchaient. Le livre est tel qu'il avait paru. Fromentin n'y a rien changé, et, ainsi qu'il la laissé, nous y trouvons dans une mesure supérieure ces « qualités exquises », cette « plénitude de talent » si justement relevées par la plume déliée de George Sand.

Ne laissons pas dire que *Dominique* n'a eu qu'un demi-succès. En littérature et en art, les applaudissements doivent être pesés et non comptés. L'éloge de dix hommes de goût venge un auteur de l'indifférence de dix mille ignorants. Les chefs-d'œuvre n'ont rien à voir avec le suffrage universel.

XIX

Dans le roman, quel que soit le penchant de l'écrivain à se laisser surprendre par le charme de la nature physique, l'homme ne cesse d'occuper le premier rang. C'est l'étude de l'homme, c'est l'analyse patiente et parfois subtile du cœur humain qui est l'objectif. Aussi les lecteurs ne font-ils point défaut à ce genre de littéra-

ture. Il semble que le livre soit écrit pour chacun d'eux. Tous s'y reconnaissent à un certain endroit. Ce que raconte l'auteur leur est à la fois nouveau et familier. Les personnages mis en scène sont des leurs. Ils ont leur taille, leurs goûts, leurs passions, souvent leurs propres traits.

Autre est la fortune des livres purement descriptifs. Nous n'avons pas de nous-même l'intuition des sites ou des mœurs qui nous sont étrangers. Une certaine curiosité nous invite, au premier abord, à suivre le guide qui s'offre à nous. Le départ est plein d'entrain. Mais bientôt la route paraît longue. L'esprit demande grâce. La fatigue l'envahit. Nous en voulons à l'intrépide conteur dont le récit nous accable par l'imprévu de ses tableaux qui ne trouvent aucun écho dans notre mémoire. Notre faculté d'apprendre se rebute. Nous nous sentons humiliés d'une ignorance trop longuement constatée. Et si notre guide se plaît à la peinture du désert ou des océans, l'immensité qui l'appelle nous effraie. C'en est fait. Nous avons hâte de rentrer dans notre milieu, de revenir vers nos semblables, vers nous-même, et nous laissons promptement le voyageur poursuivre seul ses errantes aventures, ses odyssées lointaines et sans terme.

Cependant le livre algérien de Fromentin, *Sahara et Sahel*, écrit depuis un tiers de siècle, est toujours lu. Nos meilleurs critiques ont fait à cet ouvrage l'accueil le plus engageant. Théophile Gautier s'est avoué captivé par *Un été dans le Sahara;* Charles Blanc préférait ce court volume à l'œuvre entière du peintre et de l'écri-

vain ; Sainte-Beuve estime que cette première étude est sans défaut et la proclame supérieure à *Une année dans le Sahel ;* par contre, George Sand tient pour ce dernier écrit. Prendre parti dans la question nous paraît inutile. Ce qu'il faut retenir de ces éloges et de ces comparaisons, c'est l'attestation bien évidente et nettement formulée du rare mérite de l'auteur.

XX

Quel est donc le secret de Fromentin pour s'être fait un nom dans un genre difficile, ingrat, où Lamartine et Châteaubriand ont excellé, où ils ont pour ainsi dire épuisé l'attention, de telle sorte que les grands espaces, la pleine lumière, les sources inconnues, les ruines célèbres ne peuvent plus être racontés devant nous sans que notre mémoire, chargée de leurs pages harmonieuses, se détourne de l'auteur imprudent qui tente de reprendre après eux la peinture redoutable de l'Orient?

Le secret de Fromentin doit-être cherché d'abord dans sa sincérité.

L'auteur a pris soin, en 1874, lors d'une réimpression de ses récits algériens, d'initier le public à la genèse de cette étude.

« J'avais, dit-il, visité l'Algérie à plusieurs reprises ; je venais d'y pénétrer plus loin et de l'habiter posément. Une sorte d'acclimatation intime et définitive me la faisait accepter, sinon choisir, comme objet d'études

et, très inopinément, décidait de ma carrière, beaucoup plus que je ne l'imaginais alors, et, l'avouerai-je ? beaucoup plus que je n'aurais voulu. Je rapportais de ce voyage de vifs souvenirs à défaut de bons documents. Surtout j'en rapportais le désir impatient de le reproduire n'importe comment, n'importe à quel prix. Je me persuadais qu'il n'y a pas de sujet médiocre ni de sujet ennuyeux, mais seulement des cœurs froids, des yeux distraits, des écrivains ennuyés. La nouveauté du sujet ne m'embarrassait guère. Il ne me semblait nullement téméraire de parler de l'Orient après tant d'auteurs grands ou charmants : convaincu que, n'étant personne encore, j'avais chance au moins de devenir quelqu'un, et qu'à être ému, net et sincère, on risquait encore d'être écouté. »

Ainsi parle Fromentin. Il ne fait pas mystère, on le voit, d'une certaine présomption qui est comme l'élan du mérite ou, tout au moins, le signe indiscutable d'une grande franchise.

Mais si l'attitude de l'écrivain peut incliner l'esprit en sa faveur, il faut, pour gagner le lecteur, des qualités réelles et originales.

XXI

Elles ne firent pas défaut à Fromentin. Nous avons dit quel est l'écueil du livre descriptif. Le cadre dans lequel se meut l'auteur paraît, quoi qu'il fasse, trop vaste

pour que la personne humaine n'y soit pas isolée, perdue. D'autre part, l'immense nature a je ne sais quoi de cruel en face de l'être chétif qui entreprend d'en parcourir les rivages. Elle rappelle le sphinx antique, mais un sphinx muet, indifférent, ce qui le fait encore plus implacable que le monstre aux énigmes, déjoué par Œdipe.

Notre auteur s'est-il rendu compte de cet écueil? A-t-il simplement cédé au besoin d'exprimer toute sa pensée? Ce qui le distingue, c'est une tendance heureuse à sensibiliser la nature, à l'identifier avec l'homme. C'est ainsi qu'il dira : « un ciel balayé, brouillé, soucieux, plein de pâleurs fades, d'où le soleil se retirait sans pompe et comme avec de froids sourires. » La nuit, ce sont les étoiles qui enveloppent le voyageur de leur « calmant éclat ».

Sainte-Beuve a remarqué avant nous cette aptitude de l'écrivain à prêter aux astres, à l'atmosphère, aux espaces monotones, aux sources, les passions ou les sentiments qui l'agitent. Sainte-Beuve n'est pas éloigné de voir un procédé voulu dans cette façon de dire. Nous n'irons pas aussi loin. Ce trait du talent de Fromentin peut être inconscient, nous n'y voyons guère qu'un tour d'esprit ingénieux, vraisemblablement involontaire et non cherché.

XXII

Au surplus, ce n'est là qu'un détail. Lorsque Fromentin prend la plume, il est peintre. Tel est le caractère essentiel de ses écrits, et c'est en cela que gît sa supériorité. Quelques citations sont ici nécessaires. Elles permettront au lecteur d'apprécier à quel degré l'artiste sait produire, sans effort apparent, l'illusion des scènes ou des spectacles dont les hasards de sa vie nomade l'ont fait le contemplateur.

Fromentin est un adorateur du soleil. On n'est coloriste qu'à ce prix. C'est donc sur son idole que nous devons l'interroger. Le maître est près du Nil.

« L'illumination qui a suivi le départ du soleil a été extraordinaire, et, pendant un quart d'heure, elle a rempli juste la moitié de l'horizon céleste, du nord au sud. Jusqu'à la hauteur de Vénus, ce n'était qu'or et feu, dans une limpidité sans pareille. Le Nil reproduisait exactement, presque aussi claire, quelquefois en plus clair, cette prodigieuse irradiation. L'inépuisable lumière jaillissait, pendant qu'à l'opposé la nuit grise et fumeuse avançait pour lui disputer le ciel. Toute la mythologie, toutes les adorations asiatiques, toutes les terreurs inspirées par la nuit, l'amour du soleil, roi du monde, la douleur de le voir mourir, l'espoir de le voir renaître demain dans Horus, la lutte éternelle, et chaque jour renouvelée d'Osiris contre

Thyphon, nous avons eu tout cela sous les yeux. Enfin la nuit a triomphé, mais la lutte avait été longue. L'or en s'éteignant s'est changé en feu, puis en rouge, puis en pourpre sombre. Le cercle flamboyant s'est rétréci. Trois quarts d'heure après, ce n'était plus qu'un disque étroit, de tous les côtés pressé par les ténèbres, et comme un souvenir lointain du jour. La nuit, la vraie nuit, a fini par atteindre l'occident lui-même. En levant les yeux, je me suis aperçu que Vénus n'était plus seule. Toutes les constellations étaient allumées. »

Ailleurs, c'est une simple note que nous relevons sur le carnet du peintre à propos de Siout, la ville des Almées.

« Tâcher de se rappeler la fine, élégante et ferme silhouette de la ville, hérissée de ses minarets, noirs sur le ciel d'or rougi, toute noire avec ses murailles, ses jardins, et ne se révélant que par ses dentelures supérieures et ses reflets. »

Après les vues d'ensemble, les détails; après le poème, l'épisode. Nous sommes à Alexandrie.

« Dispute au marché aux fruits. Une femme, vraie lionne en colère. Rien de plus fauve, de plus rauque, de plus terrible. Mâchoire effrayante, flamme des yeux, gestes formidables, et toujours la même exaspération et les mêmes imprécations pendant un quart d'heure, toujours sans fatigue, avec des redoublements à ne pas y croire. Sa compagne, longue, mince, muette, strictement voilée, habillée de crêpe sombre, coiffée de noir et le crâne tout enveloppé des chaînettes d'argent qui moulaient sa jolie tête (était-elle jolie?). Par un geste

de son bras gauche nu, orné d'argent, et de sa main à paume orangée, sans dire un mot, sans bouger, elle appuyait son menton et attendait que son enragée amie eût épuisé sa colère. »

Le groupe est vivant. Fromentin l'a modelé avec sa plume mieux que d'autres ne l'auraient fait avec la glaise et l'ébauchoir.

Variant le ton de ses récits, Fromentin esquisse d'un crayon léger la *diffa* ou repas de l'hospitalité chez l'Arabe. Plus loin, le voyageur se trouve à Boghari, et de jeunes orientales forment une danse nocturne à la clarté de grands feux allumés devant la tente de l'artiste français. « Cela n'était pas du Delacroix, dit-il. Toute couleur avait disparu pour ne laisser voir qu'un dessin tantôt estompé d'ombres confuses, tantôt rayé de larges traits de lumière avec une fantaisie d'effets sans pareille. C'était quelque chose comme la *Ronde de nuit*, de Rembrandt, ou plutôt comme une de ses eaux-fortes inachevées. Des têtes coiffées de blanc et comme enlevées à vif d'un revers de burin. Des bras sans corps, des mains mobiles dont on ne voyait pas les bras, des yeux luisants et des dents blanches au milieu de visages presque invisibles, la moitié d'un vêtement, attaqué tout à coup en lumière, et dont le reste n'existait pas, émergeaient au hasard et avec d'effrayants caprices d'une ombre opaque et noire comme de l'encre. Le son étourdissant des flûtes sortait on ne voyait pas d'où, et quatre tambourins de peau qui se montraient à l'endroit le plus éclairé du cercle, comme de grands disques dorés, semblaient s'agiter et retentir d'eux-mêmes. Nos

feux, qu'on entretenait de branchages secs, pétillaient et s'enveloppaient de longs tourbillons de fumée mêlés de paillettes de braise. En dehors de cette scène étrange, on ne voyait ni bivouac, ni ciel, ni terre; au-dessus, autour, partout, il n'y avait plus rien que le noir, ce noir absolu qui doit exister seulement dans l'œil éteint des aveugles. »

Est-il une page dans toute l'œuvre de Théophile Gautier qui surpasse celle-ci? Nous ne le croyons pas. Et ce qui à nos yeux mérite d'être relevé, c'est la simplicité des termes qu'emploie Fromentin. Il parle la belle langue française, sans néologismes, sans tournures forcées et audacieuses; il écrit en homme qui tient la plume de longue date. Lui-même d'ailleurs n'a-t-il pas dit avec une pointe d'ironie à l'adresse des novateurs en littérature: « La langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit? » Il est évident que le maître entend user de cette dernière. Il a soin de ne pas surcharger son style d'épithètes bruyantes ou risquées, de locutions techniques plutôt faites pour surprendre le lecteur que pour l'émouvoir. La langue sobre, limpide, rythmée et vive du grand siècle suffit à l'expression de sa pensée.

XXIII

Deux longues lettres de George Sand ont trait aux récits algériens de Fromentin. Nous n'y voulons faire

que de courts emprunts. Il est toutefois des éloges ou des critiques qu'un historien ne parvient pas à taire aisément.

« Je crois que vous ne vous doutez pas du talent que vous avez, mais tant mieux. Restez modeste, c'est-à-dire vrai, et vous ferez encore mieux si c'est possible. Vous avez dix fois plus en vous que Jacquemont, et peut-être, entre nous soit dit, que tous ceux qui écrivent en ce moment sur n'importe quoi. »

Ces lignes sont du 27 mars 1857. Elles s'appliquent donc à *Un été dans le Sahara.*

« Restez bon, ajoute judicieusement George Sand à l'écrivain qu'elle vient de lire ; restez bon : voilà le plus difficile, mais comme je vous crois vraiment fort, j'espère que vous en viendrez à bout. »

Soutenu par de telles paroles, Fromentin publie *Une année dans le Sahel.*

« Charles Edmond me demande, un peu de votre part peut-être, si je suis contente du *Sahel*, je n'en suis pas contente, j'en suis enthousiaste. »

C'est en ces termes que débute George Sand dans sa lettre, écrite de Nohant, le 12 décembre 1858. Elle dira plus loin :

« Quiconque sait lire et comprendre doit apprécier un talent hors ligne qui se manifeste avec tant de modestie, d'élévation et de véritable couleur. Car, vous avez beau dire, vous êtes en littérature un grand peintre de localité... Votre œil est si bien doué, et le style est une forme que vous maniez avec tant de *maestria* (grandeur et habileté mariées ensemble), que je vois ce

que vous voyez et je sens ce que vous sentez, absolument comme vous-même. »

Ce témoignage s'accentue et se précise à mesure que la lettre se poursuit, et George Sand laisse échapper ce jugement en contradiction avec ceux de Sainte-Beuve et de Charles Blanc. « Ce qui m'enchante, c'est un progrès très grand et très sensible du *Sahara* au *Sahel.* »

Enfin la note enjouée se fait jour dans ces pages un peu graves :

« Continuez, je vous en supplie ; voyez et décrivez n'importe quoi. On se console, en vous lisant, d'être attachée où il faut que l'on broute. On voyage, on vit et on voit; jouissance supérieure qui, entre vos mains, est la source du beau. »

Quel succès Fromentin aurait-il pu envier après avoir recueilli un pareil suffrage? Au *Sahel* il fit succéder *Dominique* et les *Maîtres d'autrefois*, deux œuvres très distinctes de son livre algérien, et cependant écrites de la même main. Y eut-il donc témérité chez l'auteur à frapper discrètement vers la fin de sa vie à la porte de l'Académie? Sans doute l'opinion publique n'avait pas averti les Immortels de la démarche projetée par Fromentin. Ceux-ci ne lui ont pas ouvert. En retour, les artistes, les écrivains de race l'accompagnèrent de leurs vœux dans sa tentative, et il leur semblait que cet homme supérieur, leur aîné par le talent, avait sa place dans l'élite des lettrés français...

XXIV

Essayons de peindre l'homme intime.

Observé dans ses ouvrages, Fromentin se révèle sous le double aspect d'un chercheur et d'un délicat. Ame avide de découvrir, de comprendre, de traduire, il est l'homme de toutes les visions. La nature physique aussi bien que le cœur humain l'attirent et sollicitent son insatiable besoin d'expression. Et, selon qu'il se croit mieux préparé pour tenir la plume ou le pinceau, il peint une toile ou compose un livre.

Mais je ne sais quels scrupules innés, quelle retenue dictée par un tempérament de patricien le mettent en réserve contre lui-même. A tout prix, Fromentin veut être distingué. Je me trompe, sa distinction n'a rien de voulu, rien de cherché : elle est !

Qu'à cela ne tienne. L'élévation de l'esprit n'exclut pas la puissance. Tel maître au caractère aristocratique a fait preuve de force, d'énergie. Tel peintre, à travers l'exubérance de son coloris, tel poète, sous la profusion de ses images, ont trahi l'élégance native de leur génie. D'où vient que Fromentin, si richement doué d'ailleurs, se soit, pour ainsi parler, arrêté à mi-chemin ? Pourquoi ses aptitudes n'ont-elles pas acquis tout le développement que des hommes de moindre mérite ont su donner à des qualités secondaires ? Pourquoi le charmant artiste n'est-il qu'un délicat, un raffiné, un peintre ai-

mable, lui qui a possédé à certaines heures telle vertu que des chefs d'école, parmi les plus illustres, n'ont pas toujours soupçonnée ?

Pourquoi ?

C'est que Fromentin dans son audace est toujours sincère. Cet ambitieux est un timide. Ce chercheur hésite. Sa réserve n'est pas de la froideur, comme on l'a cru parfois, elle est le signe du doute qui sans cesse torture le peintre et l'écrivain. Son obsession l'accompagne.

Elle l'honore.

En effet, l'artiste n'est vraiment grand que dans la mesure où sa soif du mieux, son aspiration vers l'idéal, son culte du divin demeurent inassouvis et font à l'âme cette blessure dont nul, s'il en a souffert, ne voudrait guérir.

XXV

C'était au mois de mai 1857. George Sand habitait Paris et Fromentin se trouvait à Saint-Maurice, près de la Rochelle, sur ce coin de terre natale où il devait reposer après une vie si rapidement tranchée. George Sand avait écrit un article sur le *Sahel* de Fromentin, et celui-ci l'avait remerciée du précieux appui que donnait à son premier livre le suffrage d'un écrivain de grand renom. « Ne me remerciez pas, lui répond George Sand, je n'ai fait que remplir mon devoir, et

j'ai eu la satisfaction de faire partager mon estime pour votre ouvrage, en vous faisant lire, sinon à beaucoup de gens, du moins à des gens sincères et choisis. »

En exprimant sa gratitude à George Sand, Fromentin lui avait fait part du doute qui l'obsédait, et c'est en réponse à cette confidence qu'elle ajoute :

« Je suis bien payée si je vous donne confiance en vous-même, car le doute fait grand mal au talent. »

A l'époque où l'auteur du *Marquis de Villemer* tenait ce langage, elle ne s'était jamais rencontrée avec Fromentin.

« J'ai vu ici des personnes qui m'ont dit que votre caractère était à la hauteur de votre travail, entre autres mon pauvre cher enfant Édouard Plouvier. Vous voyez donc que j'ai bien fait, et que si je vous porte bonheur, le bonheur sera aussi pour moi. Je retourne à Nohant avec l'espérance que vous passerez par là quelque jour. »

Dans une autre lettre de la même époque les encouragements sont plus nets, sans doute parce que la plainte avait été plus aiguë :

« Ceux qui ne doutent jamais d'eux-mêmes ne font jamais de progrès. Que cette certitude-là vous console. Vous avez fait un pas immense du *Sahara* au *Sahel*. En peinture ce doit être la même chose. Et, en désespoir de cause, si cela n'était pas, si vous ne trouviez pas sur la toile la manifestation de votre sentiment et de votre individualité, vous resteriez un des grands écrivains de l'époque, et il n'y a pas de quoi s'arracher les cheveux. Et puis, voyez-vous, que l'on soit apprécié ou non, on

peut toujours se sentir artiste vrai, quand on a précisément ces joies et ces angoisses de la production ; et, que l'on soit triomphant ou désespéré, c'est comme cela qu'il faut vivre puisqu'on est né pour cela. »

Certes, voilà de sages paroles bien faites pour réconforter une âme et la maintenir dans la voie tracée. N'en doutons pas, la confidence du peintre avait été douloureuse. Il est aisé d'en juger à l'insistance que met George Sand à le relever.

Deux ans s'écoulent. Le romancier traverse Paris et va frapper à la porte de Fromentin qui demeurait alors 22, rue de Boursault. C'est la première fois que les deux artistes se serrent la main. Qui me reprochera de parler ainsi ? Ne puis-je pas dire de George Sand qu'elle est un artiste ? Lisez ce qu'elle écrit de Nohant, en juillet 1859, deux mois après sa visite à l'atelier de Fromentin :

« J'ai eu trois grandes joies à Paris à cause de vous. D'abord celle de vous voir et de trouver votre *vous* si bien d'accord avec votre talent et tout ce qu'il révèle. Et puis celle de voir votre peinture, dont votre modestie m'avait presque fait peur et qui est aussi belle que vos livres : ce n'est pas peu dire. Enfin celle de voir comme Delacroix vous apprécie et vous aime. Tout cela fait que je vous aime aussi et que je suis heureuse de vous voir prendre votre place dans l'opinion. »

Cette fois chaque mot a sa valeur. L'éloge n'a rien d'excessif, et pourtant peut-il être plus complet ? L'unité du double talent qui distingue Fromentin se trouve affirmée par un esprit supérieur, et sous la plume de George Sand se glisse un précieux témoignage. Loin de se faire

prévaloir, en s'appuyant sur la vogue acquise, Fromentin n'a jamais parlé de ses toiles qu'avec la plus grande sévérité! Ce trait veut être retenu. Il donne la mesure de la dignité de l'artiste. Et quelles que soient les rares facultés du peintre et de l'écrivain, sa personne les résume. A peine l'a-t-on vu, qu'on peut lui dire en toute vérité: « Votre *vous* est d'accord avec votre talent et tout ce qu'il révèle. » Ne soyons pas surpris que Delacroix, qui lui aussi était un caractère, se soit attaché à Fromentin.

Dominique a paru. L'auteur le publie en volume et fait hommage du livre à George Sand.

« Cher ami, lui écrit-elle, votre dédicace n'est que trop reconnaissante. Qu'ai-je donc fait pour vous ? J'ai été heureuse de rencontrer un vrai beau talent, et j'ai rempli mon devoir en le disant tout haut. Et, à présent que je connais le cœur et l'esprit d'où sort ce talent, je trouve que je ne l'appréciais pas encore assez. Je suis donc fière et touchée d'avoir votre amitié, qui est pour moi une récompense hors de proportion avec ma sollicitude pour vous au commencement. A présent, c'est de l'amitié aussi, bien entière et bien vraie. »

Nous venons de lire le mot le plus juste qui ait été dit sur notre artiste. George Sand l'appelle « un vrai beau talent », et il n'y a rien à reprendre à cette définition. La lettre se termine ainsi :

« Nous avons un hiver merveilleux : dix-huit degrés de chaleur et des violettes à pleins gazons. (C'était en 1863.) Que je vous plains de vivre à Paris ! Ne nous oubliez pas, et, tout en travaillant, tout en vivant dans la civilisation, parlez quelquefois de nous au coin du

feu avec votre chère femme et vos intimes, comme nous parlons de vous ici. »

Ces lignes sont écrites de Nohant. Fromentin s'y était rendu pendant l'été de 1862. George Sand et lui avaient fait quelques excursions aux alentours, et en traversant une ville, peut-être La Châtre, le peintre s'était arrêté devant l'étalage de quelque marchand de province. Un « chiffon », une dentelle sans doute, l'avait frappé. Sans hésiter, Fromentin l'achète pour l'offrir à sa femme. George Sand, en physiologiste exercé, a observé l'expression joyeuse de l'artiste lorsqu'il a fait son emplette. Ayant peu après l'occasion de lui écrire, elle lui rappellera cet incident, sans omettre de lui dire quelles touchantes déductions ont aussitôt surgi dans sa pensée au sujet de la femme de son ami. Mais c'est peine perdue que de vouloir abréger. Il ne faut rien taire de cette lettre de George Sand, l'une des plus belles peut-être qu'elle ait signées :

« Bon et cher ami, comme c'est aimable à vous de nous avoir écrit de Châteauroux. Nous sommes restés tout tristes de votre départ, et voilà que vous nous manquez comme si nous avions passé dix ans ensemble. Il y a des amitiés que le cœur n'a pas choisies, mais que les circonstances et les habitudes consacrent ; ce ne sont pas toujours les meilleures et elles imposent souvent plus de devoirs qu'elles n'apportent de jouissances. Il y en a d'autres qui viennent tard dans la vie et qui prennent tout de suite la place qu'elles doivent prendre, parce qu'elles sont toutes de choix et de convenance réciproque. Il faut donc les pousser vite à leur état normal pour

réparer le temps perdu, comme disait Montaigne en parlant de la Boétie. Et c'est pour cela qu'il faut nous revoir bientôt et longtemps, aussi longtemps que vous le permettra la nécessité d'être sur la brèche de la peinture. »

On voit par ces lignes combien George Sand avait promptement subi le charme de la société de Fromentin. Elle ne l'a vu qu'une fois à Nohant et elle l'y rappelle avec empressement.

« Le voyage est peu de chose, ajoute-t-elle, le moindre séjour en fait même une petite économie de temps, du moment qu'on peut travailler, et vous savez que chez nous tout est organisé pour cela. »

Sont-ce là des paroles banales ? Est-ce une invitation courtoise dont les termes, si pressants qu'ils paraissent, ne couvrent qu'une bienveillance de convention, habituelle peut-être à la châtelaine hospitalière de Nohant? Ne le croyez pas, car elle poursuit :

« Pour que cela fût complet, il faudrait que votre femme n'eût pas peur de nous, et se sentît bien libre avec ses enfants dans une grande maison et un grand jardin, sans se croire obligée à rien autre chose qu'à s'occuper d'eux et de vous. »

On ne peut y mettre plus de bonne grâce. Ce n'est pas l'artiste seulement que l'on souhaiterait de voir à Nohant, ou plutôt c'est l'artiste tout entier, c'est-à-dire avec son cœur et son génie, afin de le posséder longtemps, de jouir de sa vue, de sa causerie, et d'en jouir tranquillement sans craindre un brusque départ de cet homme rare qui se plaît surtout au milieu des siens.

Voici maintenant l'anecdote du « chiffon ». George

Sand vient d'écrire que Madame Fromentin, si elle se rend à Nohant, n'aura d'autres soins que de s'occuper de ses enfants et de son mari. L'argument ne peut manquer d'être décisif aux yeux de l'artiste, car George Sand, qui s'entend à démêler le cœur humain, a su lire dans l'âme de son ami, et elle lui dit sous forme de conclusion :

« Vous aimez votre femme ; j'ai vu cela au plaisir naïf et bon avec lequel vous lui achetiez ce joli chiffon. Si vous l'aimez, c'est qu'elle est charmante. Si elle ne le paraît pas tout de suite, c'est qu'elle est timide, mais la timidité est une grâce pour qui sait comprendre ce qu'elle contient de modestie et de douceur. Ne me dites donc pas non. Laissez-moi espérer qu'elle s'apprivoisera, et qu'elle-même un jour nous dira : « Allons donc passer une saison à Nohant ! »

J'y songe, c'est un portrait de Fromentin que je voulais achever, et, sans y prendre garde, c'est un profil de George Sand que j'arrête sur cette page.

Erreur.

Je ne perds pas de vue mon modèle, et si j'écoute avec complaisance la voix familière de l'auteur de *La Petite Fadette*, c'est qu'elle me permet de saisir à sa source la grande simplicité de Fromentin. Approchons-nous. Quels sont ces deux promeneurs courant aux plus beaux sites du Berry ? L'un est le peintre des *Gorges de la Chiffa ;* il est l'obligé de la châtelaine qui le guide, il est son hôte. George Sand n'est-elle pas en droit, dans la circonstance, de compter un peu sur la gratitude affectueuse de son compagnon ? Sans

aucun doute — elle le pense du moins — l'artiste qui est là près d'elle ne songe qu'aux attentions délicates dont elle l'a honoré, dont elle l'entoure encore. Pour un jour, pour une heure, elle, femme illustre et de haut crédit, occupe l'esprit du peintre qu'elle a comblé. Il ralentit son pas. Que va-t-il faire ? Ses regards se portent sur une dentelle. Aurait-il la pensée de faire acte de galanterie en offrant « ce joli chiffon » à la châtelaine qu'il accompagne ? Non. C'est à l'absente qu'il le destine, et son œil s'éclaire, et l'homme sincère, naïf, bon, achète pour sa femme ce rien coquet qui sera le gage du souvenir durable, et toujours présent, que Fromentin porte avec lui, quelque distraction qu'on lui procure. L'homme simple, l'homme du foyer est là tout entier. Sachons gré à George Sand de l'avoir compris. Elle a rendu service à la mémoire du peintre, elle achève de le rendre aimable.

— « Allons donc passer une saison à Nohant, » ainsi parlait tout à l'heure George Sand. Suivons-la maintenant dans la description de sa retraite.

« C'est un endroit simple et médiocre par lui-même, mais où beaucoup de souffrances et d'inquiétudes se sont amorties et où, en dépit de tout, il s'est consommé beaucoup de bonheur intime, grâce à je ne sais quelle influence de l'air ou du lieu. Je n'ai plus beaucoup d'années à vivre, et vous ferez mieux qu'une gracieuseté, vous ferez une bonne action en mêlant un peu le courant encore plein et actif de votre vie au courant plus ralenti de la mienne, et en mettant chez nous l'empreinte ineffaçable d'une belle, bonne et forte

individualité. Tout cela se retrouvera un jour dans une autre vie, où l'on n'aura plus à se chercher, à s'attendre et à risquer de ne pas se rencontrer. Pensez-y sérieusement. Dites-vous qu'il y a dans un coin peu éloigné quelques êtres associés par une affection complète les uns aux autres, et qui tous vous apprécient, vous aiment et vous comprennent. Cela ne se trouve pas partout, et il ne faut pas qu'une discrétion mal entendue nous prive, vous et nous, de tout ce qu'il y a de sain dans la confiance et les sympathies partagées absolument. »

L'appel peut-il être plus pressant, et n'est-il pas visible que l'artiste a conquis l'estime, disons plus, l'attachement de la châtelaine de Nohant? Mais celle-ci ne s'est pas trompée sur la nature éminemment élevée de Fromentin, aussi prend-elle soin, après avoir parlé d'elle-même, de parler des autres. En le rappelant, elle n'est que l'interprète de tous.

« Manceau va vous écrire de son côté. Je n'ai pas besoin de vous dire : aimez-le. Vous le connaissez à présent, et ce qu'il est pendant huit jours, il l'est toute sa vie. Maurice vous serre bien affectueusement les mains. Le moins démonstratif, il n'est pas le moins solide. Ma Lina chérie, mon jeune soleil, vous apprécie aussi et vous salue de toute sa grâce, et l'excellent petit Francis est tout fier et tout heureux de votre appel. Quant à la grande Marie, un être d'une grande valeur, je vous assure, sous sa cornette de paysanne, elle vous remercie vivement de votre bon souvenir. »

Voilà qui est fait. Tous les êtres qui vivent à Nohant

seraient heureux de revoir Fromentin, de l'entendre, de vivre avec lui. Mais George Sand a compris qu'il ne quitterait pas aisément son foyer, ses pinceaux, sa femme, ses enfants ; aussi termine-t-elle par un dernier mot à l'adresse de madame Fromentin.

« Je ne vous dis donc pas adieu, mais au revoir, et, bon gré mal gré, j'adresse à votre compagne tous mes sentiments de sympathie et tous mes vœux de bonheur. »

XXVI

Telle fut cependant l'insatiable aspiration de l'artiste vers l'idéal entrevu que des témoignages d'admiration, de respect, d'attachement, formulés avec cette éloquence du cœur dont George Sand vient de nous donner un exemple, ne parvenaient pas à rassurer le peintre sur sa valeur. Son doute subsistait, et, à la veille du Salon de 1863 où il avait envoyé un *Bivouac arabe au lever du jour*, *Le Fauconnier arabe* et l'épisode de la *Curée après une chasse au faucon en Algérie*, trois de ses meilleurs ouvrages, l'artiste consciencieux s'ouvrait de ses craintes à George Sand. Il avait le sentiment de n'être pas en progrès, bien que sa manière se fût modifiée, mais il lui semblait que le changement qui s'opérait en lui s'était fait au détriment de certaines qualités dont il déplorait l'amoindrissement. On s'empressait de le rassurer. « Vous dites, lui écrit-on de Nohant, qu'on

perd d'un côté ce qu'on gagne de l'autre : je ne crois pas qu'on perde ce que l'on a, seulement une autre acquisition se développe et nous fait croire qu'elle a tout absorbé, ou plutôt, nous mettons au service de la seconde acquisition ce qui était une qualité *crue*, et elle se trouve *fondue*, mais non effacée. Je suis donc bien sûre que vous êtes en grand progrès, et votre doute de vous-même est une raison de plus pour que j'y croie. Je n'ai jamais vu les gens enchantés d'eux-mêmes faire un pas de plus. »

Le conseil était bon. Fromentin n'était pas homme à guérir jamais de ce doute rassurant qui est l'humilité du génie, en même temps que sa sauvegarde et son aiguillon.

XXVII

Peut-être nous sommes-nous attardé outre mesure à la porte d'autrui. Le peintre lui-même nous eût renseigné si nous l'avions interrogé. Que sa réserve excessive le quitte rarement, il s'en rend compte. N'est-ce pas lui qui parle ?

« Quant à moi, dit-il à l'ami qu'il a pris pour confident de ses impressions du désert, quant à moi, tu me trouverais le plus souvent faisant route un peu à part ou à côté des plus paisibles, afin d'être plus à moi. » Un autre jour l'artiste voyageur est aux environs de Blidah : « J'ai fait la route à grande vitesse, dit-il, dans une diligence où tout le monde, excepté moi, parlait

provençal, ce qui m'a permis de ne pas dire un seul mot pendant un trajet de cinq heures. »

Est-ce misanthropie? Non pas. Est-ce un penchant à la rêverie? Pas davantage. L'homme est sérieux, le penseur est retenu, l'artiste sait que le but peut être involontairement dépassé si l'esprit ne s'observe à toute heure, voilà pourquoi Fromentin redoute de se montrer expansif, il a peur de lui-même. Il craint d'être distrait.

A cette garde jalouse de ses facultés, le peintre a gagné le tact, la mesure, la finesse, la distinction qui lui font une place de choix dans l'école. Son esthétique est d'un ordre supérieur. Il a des scrupules que bien peu, parmi ses pairs, ont éprouvés. N'a-t-il pas dit la raison de convenance qui l'empêcha toujours de peindre une mosquée? « Peut-être m'eût-il été possible d'entrer dans la mosquée, mais je ne l'essayai point. Pénétrer plus avant qu'il n'est permis dans la vie arabe me semble d'une curiosité mal entendue. Il faut regarder ce peuple à la distance où il lui convient de se montrer : les hommes de près, les femmes de loin, les mosquées jamais. Décrire un appartement de femmes ou peindre les cérémonies du culte arabe est, à mon avis, plus grave qu'une fraude: c'est commettre, sous le rapport de l'art, une erreur de point de vue. »

Que l'on juge exagérée, si l'on veut, cette façon de penser, nous estimons qu'elle est le signe d'une nature élevée. Après tout, ne sommes-nous pas blessés quand un peintre frivole tente de rappeler les cérémonies de nos temples et ne produit qu'une parodie? Sont-ils bien

sûrs, ceux qui d'un œil furtif ont essayé de surprendre les rites de l'Arabe par la porte entr'ouverte de la mosquée, de n'être point coupables d'une profanation ? Et que valent leurs peintures ? Sont-elles l'expression juste d'un culte dont le caractère nous échappe, dont l'esprit nous est étranger ?

XXVIII

Déjà nous pressentons ce que devait être Fromentin dans l'intimité, et lorsqu'il dit de *Dominique* : « Il y avait certains mots qui ne sortaient jamais de sa bouche, parce que, plus que personne, il avait la pudeur de certaines idées, et l'aveu des sentiments dits politiques était un supplice au-dessus de ses forces. » C'est à lui que s'applique ce portrait.

Mais, est-il possible de se surveiller à ce point sans nuire aux aptitudes créatrices d'une intelligence, sans étouffer l'imagination, sans refroidir l'enthousiasme ? Le problème serait peut-être d'une solution difficile pour quiconque l'aurait choisi sans préparation. Fromentin n'est pas de ceux-là. Sa nature affinée l'incline à être ce qu'il est, et il se soumet à sa nature. Quant à se sentir opprimé dans ses élans par cette correction de pensée, de style, de dessin qui font de lui un maître à part, nous sommes témoin par ses ouvrages, vers ou prose, peintures ou dessins, que son esprit demeura toujours libre, inventif, observateur, disons plus, audacieux.

Depuis le sonnet qu'il signait en 1841 sur la locution

villageoise « le temps s'écoute, » jusqu'à l'épître plus connue « *Un mot sur l'art* », depuis les lettres sur le *Sahara* jusqu'à *Dominique* et aux *Maîtres d'autrefois*, Fromentin nous apparaît dans ses écrits aussi bien que dans ses toiles épris de nouveauté, de sentiments personnels sur toutes choses. Jamais il ne demande au peintre de diriger l'écrivain, ou à l'écrivain d'inspirer le peintre. Son effort tend au contraire à séparer les deux hommes qu'il sent vivre en lui et dont la double liberté lui est également précieuse. Un témoin de sa vie nous écrit : « Il m'a dit souvent avec amertume que sa peinture l'avait beaucoup plus fait souffrir que ses écrits. Se sentait-il plus complet, plus libre comme écrivain? » Plus complet, non, mais plus libre. Relégué sur la terre d'Afrique, comme peintre, il estimait son domaine étroit. Prenait-il la plume? Le désert, la peinture de mœurs, la haute critique ouvraient devant lui leurs larges avenues, et il se sentait marcher de plain-pied, allégrement, quelque région qu'il lui prît fantaisie d'explorer.

Il craignait tellement que l'auteur du *Fauconnier* restât visible sous le critique de Rubens ou de Van Dyck, qu'il écrivait des Flandres à sa femme : « Ce dont je suis content, c'est que j'aime la peinture comme si je n'en faisais pas et ne me souviens plus de tout le mal qu'elle m'a fait endurer. » Confidences admirables qui témoignent éloquemment du labeur prolongé de ce prisonnier, plus grand que la cellule où le retint malgré lui la peinture de genre, alors que la peinture d'histoire avait à ses yeux tant de séductions!

XXIX

« Chez Fromentin, — c'est un publiciste qui parle — la personne était en complet accord avec son talent sérieux et gracieux. Il avait l'élégance et la correction de l'attitude. Tout éclat de voix faisait frissonner ce nerveux. Doux et poli, il avait les abords aimables. Il n'était pas froid, il était seulement grave. Il recherchait les délicatesses dans les hommes et dans les choses. »

XXX

Tel fut Fromentin au temps de sa courte et brillante renommée. Il faut pourtant ajouter un dernier trait à l'élégant profil d'*Ignotus*, car les lignes qu'on vient de lire sont de lui. Un autre ami du peintre, le général Dumont, a porté la parole aux obsèques de l'artiste. Qui ne se souvient encore du caractère touchant de ces obsèques dans la petite église de Laleu, non loin du village de Saint-Maurice où Fromentin s'était vu mourir le dimanche 27 août 1876 ? L'Évêque de la Rochelle était accouru pour présider la funèbre cérémonie. Ce fut le prélat qui donna l'absoute, en présence d'une foule attristée d'écrivains et d'artistes venus de Paris pour payer un dernier tribut à l'homme éminent que les lettres et l'art pleuraient ensemble.

La parole militaire du général Dumont, retraçant la vie laborieuse et digne de l'artiste, acheva d'imprimer à cette journée douloureuse le sceau de la grandeur et de l'émotion vraie. « Une persévérance énergique, dit-il en parlant de Fromentin, le conduisit vite à cette réputation brillante et incontestée qu'obtient seul le vrai talent, celui qui fait marcher d'accord Dieu, le travail et la pensée. »

Voilà pour le succès, pour la gloire humaine. Mais quelle existence offrit jamais un exemple de la fragilité des joies terrestres, si ce n'est celle de Fromentin? « Le pinceau et la plume, poursuit l'orateur, se sont avant l'heure, hélas! échappés de sa main, et, comme guidé par un triste pressentiment, il est venu mourir aux lieux où s'était écoulée son enfance, entouré et pleuré de sa digne et sainte mère, d'une épouse dont il fit le bonheur, de ses enfants et d'un frère qu'il chérissait. Tous ceux qui, en France, s'intéressent aux destinées de l'art, déploreront la mort prématurée du grand artiste ; mais c'est dans ce coin de terre, dans ce village vers lequel, pendant ses excursions lointaines, il aimait à laisser envoler sa pensée, c'est là, surtout, qu'il sera pleuré. »

La douleur de l'ami le rend trop sévère. Fromentin ne cessera pas d'être regretté parmi nous. Sa mémoire survit dans l'âme des artistes et des lettrés bien au delà de la province natale où le général Dumont se plaît à grouper les amis du peintre.

Mais il est une parole qu'il faut rappeler, c'est l'adieu suprême du général : « Eugène Fromentin, s'est-il écrié,

est mort en chrétien. Son âme, ouverte au *beau* et au *bien*, le fut aussi au *vrai*, et cela, sans soucis du siècle comme il me le disait naguère. »

Retenons cette parole significative « sans soucis du siècle ». L'élévation, l'indépendance de l'esprit chez Fromentin pouvaient-elles être plus nettement attestées? Quant à cette mort chrétienne, elle était méritée par le culte incessant de l'idéal, la dignité de la vie, les hauts labeurs que rappelle le nom de Fromentin.

— A ne hanter que les sommets, on ne peut moins faire que de s'approcher de Dieu.

1885.

II

COROT

Voici venir un nouvel anniversaire de la mort de Corot, il est l'heure de parler de lui. La nature s'éveille. Les premières pousses annoncent les bourgeons fleuris. Le soleil, l'arbre, la fleur, l'eau des sources semblent sourire. Une âme impalpable et propice plane dans l'atmosphère, et son souffle arrive jusqu'à l'homme. La réalité perd de sa laideur et de son poids. Le cœur se redresse et se sent meilleur à l'aube de cette renaissance qui est comme une caresse de Dieu sur la Création.

Personne, parmi les maîtres de ce siècle, n'a mieux interprété que Corot la poésie radieuse de la nature. Son intelligence a vécu de lumière et de sérénité.

Lamartine, de retour de ses longues excursions en Orient, en Italie, dans les Alpes, s'enfermait à Saint-Point pour peindre avec sa plume d'or les splendides paysages qui l'avaient ému. Et son imagination docile, cédant aux pulsations d'une âme toujours prête à vi-

brer, déroulait sous ses yeux ravis des sites merveilleux que le voyageur n'avait pas vus.

Ainsi crée le poète, ainsi a créé Corot.

Lamartine et Corot sont deux frères. Ils procèdent l'un et l'autre de la même façon dans la composition de leurs tableaux. Tous deux traduisent leur rêve. Mais, dès le premier âge, Lamartine avait connu les montagnes, les lacs, les forêts, les aurores éclatantes et les soirs dorés. De bonne heure, les impressions que donne la nature ont remué l'adolescent gentilhomme. Il n'en avait pas été de même pour Corot, fils d'ouvrier, dont la jeunesse bourgeoise s'écoula dans l'étroit réalisme d'une existence vulgaire.

I

On a mal raconté, jusqu'ici, les pénibles débuts de l'artiste. D'intimes et sérieuses confidences nous permettent d'être plus véridique que nos devanciers sur Corot.

Son père était coiffeur. Il habitait, rue du Bac, la maison la plus proche des magasins du Petit-Saint-Thomas, celle qui porte aujourd'hui le n° 37. Ce brave homme avait remarqué la demoiselle de comptoir d'une marchande de modes demeurant au n° 1 de la même rue, près le Pont-Royal, et il l'avait épousée.

Le père de Corot exerça son modeste métier jusqu'en 1798. A cette date, Jean-Baptiste-Camille Corot, le futur

peintre, avait deux ans. Mme Corot fut redemandée par la marchande de modes qu'elle avait quittée lors de son mariage. On céda l'atelier de coiffure. Corot suivit sa femme au n° 1 de la rue du Bac avec les fonctions délicates de commis aux achats. Ce fin Normand — Corot le père était de Rouen — s'acquitta de son rôle avec une adresse remarquable et un goût exquis. Trois ans plus tard, la maison de son patron lui fut offerte et, sous l'Empire, Corot, qui de sa fenêtre pouvait contempler les Tuileries, fut le « modiste » de la Cour. Le renom de l'homme fut assez grand pour qu'un auteur de l'époque ait placé cette phrase dans une comédie longtemps jouée au Théâtre-Français :

« — Je viens de chez Corot, je n'ai pu lui parler, il était enfermé dans son cabinet, occupé à composer une toque à la *Sicilienne*. »

Que devenait alors notre artiste ? Il achevait ses classes au lycée de Rouen. Il revint à Paris, sans enthousiasme, pressentant ce qui l'attendait. Héritier d'un nom désormais connu, Corot devait embrasser le négoce. Dure nécessité pour un futur peintre.

Il fallut pourtant obéir. M. Rathier, marchand de draps, rue Saint-Honoré, au coin de la rue des Prouvaires, reçut dans sa maison le jeune Corot. Celui-ci n'y demeura que quelques mois. Son père n'étant pas homme à démordre, Camille fut conduit chez Delalain, 46, rue Saint-Honoré, dont le magasin de draps avait pour enseigne : *Au Calife de Bagdad*.

Corot avait compris. Il se résigna. Mais n'allez pas croire qu'il fût jamais capable de faire un commis !

Delalain était bon. Il avait un fils, plus jeune que Corot de quelques années, qui se lia promptement avec notre peintre. Delalain n'essaya pas de lutter contre une vocation trop évidente. D'ailleurs, son propre fils étant passé à l'ennemi, le marchand drapier capitula.

A moitié libre, mais sans guide, Corot débuta par la lithographie. Entrait-il un client, vite il glissait sa pierre sous le comptoir; le client éconduit, l'artiste se reprenait à son œuvre.

On se souvient encore d'une composition pleine de caractère que Corot exécuta vers cette époque, voisine de 1815. Le souvenir de Waterloo hantait l'esprit du jeune homme. Il représenta un grenadier, un de ces hommes géants dont le poète a dit:

> Ils allaient, l'arme au bras, front haut, graves, stoïques.
> Pas un ne recula...

Il était blessé, mais debout, appuyé contre un arbre sans ramure, et son œil encore fier semblait narguer l'ennemi. Au-dessous de l'image, que Charlet n'eût pas désavouée, la devise: *La garde meurt et ne se rend pas!*

Qu'est devenue cette estampe si différente des œuvres qui devaient assurer à Corot la célébrité? Plusieurs contemporains se souviennent de l'avoir vue, mais personne ne la retrouve.

Ce fut dans les magasins du *Calife de Bagdad* que Corot fit ses débuts en peinture. Delalain goûta peu cet acheminement vers l'art chez son commis. Mainte pièce d'étoffe était gâtée. Palettes et pinceaux mal essuyés erraient dans les rayons. Les tiroirs renfermaient des

couleurs. La situation s'aggravait. Corot acheva de la compromettre par une plaisanterie.

Un soir de l'année 1823, étant rentré du théâtre avec le jeune Delalain, tous deux montèrent à leurs chambres, au sixième étage. L'heure était avancée. En face de leurs chambres, de l'autre côté de la rue, habitait une vieille fille, mademoiselle Matuché, demoiselle de comptoir chez M. Rabache, marchand de draps, vis-à-vis le *Calife de Bagdad*. Mademoiselle Matuché, ce soir-là, ne dormait pas. Nos deux jeunes gens, ayant aperçu de la lumière à la fenêtre, avisent une sarbacane et s'amusent à lancer des pois dans les vitres de leur voisine. Leur bougie n'était pas allumée. Mademoiselle Matuché, toute tremblante, ne songea point qu'elle avait affaire à Corot. Elle crut que des étrangers rôdaient dans la gouttière et elle appela au secours. M. Rabache accourut. Comme il approchait, un carreau de vitre, — le quinzième peut-être — volant en éclats, vint le frapper au visage. Il ouvre la fenêtre, et, d'une voix formidable :

— « Messieurs, qui casse les verres les paie. »

Le lendemain, dès l'aube, M. Rabache était chez son confrère, au *Calife de Bagdad*.

Les délinquants furent appelés, et Corot, le commis indiscipliné, fut renvoyé chez son père.

Il ne devait pas y rester.

Une de ses sœurs était morte de la poitrine. Le médecin qui l'avait soignée parut effrayé sur le sort de Corot s'il demeurait à Paris. Un changement de climat parut nécessaire et naturellement le docteur conseilla l'Italie.

Le père de Corot n'osa combattre le médecin, et le peintre partit pour Rome.

II

Il avait alors vingt-huit ans et aucun maître ne l'avait encore dirigé. Grande lacune dans une vie d'artiste. C'est à peine si, furtivement, Michallon et Victor Bertin lui étaient venus en aide par quelques conseils avant qu'il partît de France. En réalité, c'est à Rome qu'il allait se former, en peu d'années, à l'école de la lumière. Schnetz, Léopold Robert, Paul Chenavard, Aligny habitaient Rome.

Charles Blanc raconte que Corot fut d'abord assez peu remarqué par le groupe des artistes français. Il s'en consolait en vivant isolé, constamment en colloque avec la nature.

Un jour, Aligny le surprit dans les jardins de César, sur le mont Palatin, prenant une vue du Colysée. Son esquisse fut une révélation pour Aligny. Celui-ci félicita chaudement le jeune artiste, et, après l'avoir encouragé : « Si cela vous plaît, monsieur Corot, lui dit-il, nous travaillerons quelquefois ensemble; j'ai peut-être à vous apprendre, mais j'aurai certainement à gagner moi aussi dans votre fréquentation. »

Ce jour-là Corot avait atteint le point culminant de sa vie. La gloire devait se faire attendre trente ans encore, mais qu'importait à l'homme, il était peintre.

On serait tenté de dire que l'artiste avait gravi jusqu'alors le premier versant de la montagne. Il n'avait connu que difficultés et refus. Maintenant il était à Rome. Sans doute il en serait trop tôt rappelé, mais Rome lui avait livré le secret de sa destinée. Corot était à jamais heureux. Il allait redescendre d'un pas léger ce second versant de la vie où d'autres ne moissonnent que des regrets.

Laborieux, fidèle à son génie, jeune de cœur en dépit des années, Corot n'a jamais vieilli. Epris d'un immense amour pour la nature, sachant la comprendre à demi-mot, le peintre n'aura pas toujours une langue suffisamment précise et correcte pour traduire sa pensée, mais je ne m'inquiète pas si Démosthène a jamais balbutié, et les pages inachevées de Virgile ou de Chénier ne cessent pas de porter la lumière, l'émotion, la vie.

Ainsi des sublimes ébauches de Corot.

On a dit que ce peintre souriant et profond devait plaire à une génération comme la nôtre, aisément oublieuse de la technique de l'art. C'est marquer ce qui manque à Corot dans une certaine mesure, mais il serait plus vrai de dire que le charme de ses compositions est indépendant de l'heure et du lieu, parce qu'elles portent en elles cette force invincible et souveraine : l'amour.

Etudiez l'œuvre du maître. Qui donc a poussé plus loin que lui le dédain du procédé? Tout son effort est d'être naïf. Et malgré la simplicité surprenante de la *Danse des Nymphes*, du *Souvenir de Morte-Fontaine*, de l'*Étang de Ville-d'Avray* ou du *Lac de Nemi*, une grâce pénétrante s'échappe de ces compositions aériennes

où tout est parfum, harmonie, élévation, rayonnement. L'amour de la nature opère le prodige qui nous séduit. Au surplus, Corot est si passionnément épris des sites où son âme s'est émue, que Rome et la campagne romaine demeureront pour lui pendant un demi-siècle le Paradis perdu de sa pensée d'artiste. En 1827, il expose une *Vue prise à Narni;* en 1831, la *Cervara;* en 1836, la *Campagne de Rome en hiver;* en 1844, une *Vue de la campagne de Rome*, et, vingt ans plus tard, ce *Souvenir des environs du lac de Nemi* dont je parlais tout à l'heure.

Rome est le point fixe vers lequel son âme est, pour ainsi dire, aimantée : il y revient par une pente naturelle. Et remarquez, je vous prie, que le *Lac de Nemi* fut exécuté quarante ans après le seul voyage que Corot fit à Rome. Or, le flot tranquille n'a rien perdu de sa transparence, les herbes de leur bruissement, les fabriques de leur poétique solitude, les arbres touffus de leur mystère. La vision calme et fraîche a triomphé du temps dans la mémoire de l'artiste en qui Théocrite, Ruysdaël et Claude nous apparaissent dans l'atmosphère suave des heures matinales.

Est-ce à dire que Théodore Rousseau, Jules Dupré, Troyon, Marilhat, ne lui soient pas supérieurs dans certaines de leurs toiles? Je ne prétends pas faire de parallèles. J'esquisse un portrait. Mon modèle se révèle à moi sous un aspect de grâce et d'individualité réelle, puisant sa force dans un amour élevé, je n'ai garde d'oublier ce trait.

III

Tel il se montre quand il tient le pinceau, tel nous le retrouvons dans ses lettres. On connaît cette page merveilleuse où il raconte à Jules Dupré sa journée de paysagiste.

« On se lève de bonne heure, à trois heures du matin, avant le soleil; on va s'asseoir au pied d'un arbre, on regarde et on attend. On ne voit pas grand'chose d'abord. La nature ressemble à une toile blanchâtre où s'esquissent à peine les profils de quelques masses : tout est embaumé, tout frissonne au souffle fraîchi de l'aube. *Bing!* le soleil s'éclaircit... le soleil n'a pas encore déchiré la gaze derrière laquelle se cachent la prairie, le vallon, les collines de l'horizon... Les vapeurs nocturnes rampent encore comme des flocons argentés sur les herbes d'un vert transi. *Bing !... Bing !...* un premier rayon de soleil... un second rayon de soleil... Les petites fleurettes semblent s'éveiller joyeuses... Elles ont toutes leur goutte de rosée qui tremble... les feuilles frileuses s'agitent au souffle du matin... dans la feuillée, les oiseaux invisibles chantent... Il semble que ce sont les fleurs qui font la prière... Les Amours à ailes de papillons s'ébattent sur la prairie et font onduler les hautes herbes... On ne voit rien... tout y est... Le paysage est tout entier derrière la gaze transparente du brouillard, qui, au reste,... monte... monte... aspiré par le soleil...

et laisse, en se levant, voir la rivière lamée d'argent, les prés, les arbres, les maisonnettes, le lointain fuyant... On distingue enfin tout ce que l'on devinait d'abord. »

La lettre de Corot se poursuit ainsi pendant de longues pages avec l'inépuisable entrain du poète et de l'artiste. Elle a tout ensemble le caractère d'une ode et d'une idylle.

Vous souvenez-vous d'une conférence prononcée par Sébastien Bourdon devant l'Académie royale de Peinture sur *la Lumière?* Le traité ne laisse pas que d'être savant, mais Corot, dans la lettre intime qu'il écrit à Dupré, n'est pas inférieur à Sébastien Bourdon. Sa peinture du soir est exquise et les dernières lignes approchent du lyrisme.

« La nature s'assoupit... cependant l'air frais du soir soupire dans les feuilles... la rosée emperle le velours des gazons... Les nymphes fuient... se cachent... et désirent être vues. *Bing!* une étoile du ciel qui pique une tête dans l'étang... Charmante étoile, dont le frémissement de l'eau augmente le scintillement, tu me regardes... tu me souris en clignant de l'œil... *Bing !* une seconde étoile apparaît dans l'eau ; un second œil s'ouvre. Soyez les bienvenues, fraîches et charmantes étoiles... *Bing! Bing! Bing!* trois, six, vingt étoiles... Toutes les étoiles du ciel se sont donné rendez-vous dans cet heureux étang... Tout s'assombrit encore... L'étang seul scintille... C'est un fourmillement d'étoiles... L'illusion se produit... Le soleil étant couché, le soleil intérieur de l'âme, le soleil de l'art se lève... Bon ! voilà mon tableau fait ! »

Avions-nous tort de dire que l'homme qui a tracé cette page aima la nature avec passion? Des critiques ont remarqué ce qu'il y avait d'étrange dans la délicatesse de Corot. Son extérieur ne laissait pas deviner tant de raffinement. « Grand et fort, a dit un écrivain de ce temps, Corot était taillé comme un Hercule. A le voir, vêtu d'une blouse, coiffé d'un bonnet de coton, sa pipe de terre à la bouche, on l'eût pris pour un roulier bon enfant qui aurait fait de son fouet un appuie-main. » Qu'importe que l'enveloppe soit rude, si l'âme est droite et noble?

IV

De retour d'Italie, en 1826, avec son tableau, *Vue prise à Narni*, qu'il se disposait à envoyer au Salon, il reçut de son père l'accueil le plus froid.

— « Si encore il voulait être peintre en bâtiments! » répétait avec un haussement d'épaules le bourgeois indigné.

La pension de Corot fut aussitôt fixée. Son père lui assura douze cents francs, sans doute avec le secret espoir que l'artiste se découragerait.

Il n'en fut rien.

Dur à son corps, ardent au travail, Corot se levait de grand matin. A onze heures, sa concierge lui montait une ample provision de potage. C'était son déjeuner. Il le prenait debout, sans quitter du regard sa toile ébau-

chée. Il bourrait sa pipe et se remettait à l'œuvre jusqu'au soir. L'heure du dîner étant venue, Corot s'habillait et allait prendre son repas avec quelques amis. Le soir, si ses épargnes l'y autorisaient, on le retrouvait aux Italiens.

Mais, quel que fût l'emploi de sa soirée, invariablement vers neuf heures il disparaissait. Si on l'interrogeait sur son absence :

« — Je vais faire la partie de cartes de la belle Dame! »

« La belle Dame, » c'était sa mère. Elle est morte à un âge fort avancé, peu d'années avant son fils, et jusqu'à son dernier jour Corot lui prodigua les marques d'une tendresse filiale qui ressemblait à de la vénération. Thoré rappelle, dans un de ses *Salons*, que Théodore Rousseau ayant eu le malheur de perdre sa mère, pendant longtemps ses paysages furent d'une incroyable tristesse. De pareils faits donnent la mesure d'une âme.

Le père de Corot ne se départit jamais complètement de son aversion pour l'art. Homme positif, il maintint strictement son traité : le peintre ne toucha que douze cents francs sur les revenus paternels jusqu'en 1846. Décoré de la Légion d'honneur, le 5 juillet de cette même année, sa pension fut doublée. Corot avait cinquante ans.

« — Décidément, répétait l'ancien marchand de modes, c'est à croire que Camille a du talent! »

Corot avait trop d'élévation pour ne pas pardonner à son père la sévérité qu'il lui montrait.

Affectueux pour ses proches, il était bon pour tous. On le vit toujours prodigue de son talent et de sa bourse

quand il s'agissait d'obliger. Quiconque lui demandait un tableau, pour grossir le produit d'une vente ou d'une loterie, l'obtenait aussitôt.

On a lu dans la notice de Marilhat, par Théophile Gautier, le curieux épisode de la vie de Corot, où, conjointement avec Leleux, Célestin Nanteuil et Chasseriau, il est représenté décorant, rue du Doyenné, le salon de ses trois amis Camille Rogier, Gérard de Nerval et Arsène Houssaye.

A Sully, près Mantes, il a peint de la sorte les boiseries d'une villa. Chaque année, pendant les semaines d'été, à l'époque où les Parisiens débordent sur Ville-d'Avray, Corot partait pour la province. Sully le retenait quelques jours et il y décorait un panneau.

Pas un artiste ne lui confia sa détresse sans qu'elle fût allégée. Au temps où ses toiles n'avaient pas de succès et où il ne touchait que douze cents francs, un jeune peintre le supplie de l'aider à se rendre à Rome. Le souvenir de la Ville Eternelle l'émeut; il revoit en pensée la campagne de Rome, le lac de Nemi...

« — Combien te faudrait-il, dit Corot à son ami?

« — Sept cents francs.

« — Je n'en ai pas le premier liard, mais ne désespère pas! »

Trois jours après, Corot apportait la somme. Il l'avait empruntée à son beau-frère. Celui-ci, d'ailleurs, y avait mis beaucoup de mauvaise grâce.

Le peintre part pour l'Italie. Trois ans s'écoulent. Corot ne vend aucune toile et son prêteur ne le tient pas quitte. Un certain jour, le beau-frère se montre exigeant.

« — C'est bien, dit fièrement Corot, on vous paiera dans la semaine! »

La promesse était imprudente. Toutefois, en rentrant chez lui, Corot apprend qu'un étranger s'est présenté et doit revenir le lendemain.

Au petit jour, le peintre fait la toilette de son atelier, dispose les stores de manière à baigner d'une lumière favorable ses meilleurs toiles. L'étranger arrive. C'est un amateur. Il regarde en silence, puis, indiquant un paysage, une *Vue de l'étang de Ville-d'Avray :*

« — Cette œuvre est à vendre?

« — Si vous le voulez.

« — Combien!

Corot se recueillit un instant. Il craignait d'effrayer son acheteur, mais il avait promis de rembourser sa créance dans la semaine; relevant la tête, il répond sans broncher :

« — Sept cents francs! »

L'étranger ne discuta point. Il remit la somme et sortit. Le peintre courut chez son beau-frère, fort surpris de le voir, qui lui dit en prenant l'argent :

« — Tu sais, ce n'était pas pressé !... »

Corot racontait volontiers cette anecdote : « Une bonne œuvre, disait-il, porte toujours profit. Un jeune peintre me devait d'avoir vu l'Italie, je lui dois à mon tour d'avoir vendu ma première toile sept cents francs! »

Doué de jeunesse, Corot assistait les jeunes. Pour peu qu'on aimât les lettres, l'art, la grande nature, on pouvait puiser dans sa bourse. On sait avec quelle largesse

il vint au secours de Millet. Dans la naïveté de son cœur Corot ne pouvait comprendre qu'on fût insensible à la souffrance.

Ce peintre du ciel avait acquis dans ses longues contemplations une foi latente, mais réelle. Un jour que des rapins tenaient devant lui des propos déplacés, mêlés de blasphèmes :

« — Messieurs, dit-il, on ne tient pas de ces discours-là chez moi, parce que, voyez-vous, le bon Dieu, c'est mon homme! »

Charles Blanc raconte que, sur son lit de mort, Corot disait à M. Français :

« — En vérité, si mon heure est venue, je n'aurai pas à me plaindre. Depuis cinquante-trois ans, je fais de la peinture; j'ai donc pu être tout entier à ce que j'aimais le plus au monde, je n'ai jamais souffert de la pauvreté; j'ai eu de bons parents, d'excellents amis : je n'ai qu'à remercier Dieu. »

Des sentiments aussi purs disposaient Corot à mourir en chrétien. Il reçut les consolations du Dieu qu'il avait fait aimer par la profondeur et la sérénité de ses pages harmonieuses.

Les funérailles de Corot ont été troublées par les sifflets et les huées d'une bande d'écrivains et d'artistes qui n'ont pas su tolérer qu'un prêtre vînt affirmer la foi religieuse du peintre. Les pauvres gens! Etait-ce donc porter atteinte au caractère de l'artiste qu'ils prétendent honorer que de montrer dans sa mort la conséquence naturelle de sa vie? L'idéal est le prélude du divin. Epris d'idéal jusqu'à son dernier jour, Corot ne

pouvait moins faire que de rencontrer Dieu sur le seuil d'une existence tout occupée de saines inspirations, de dévouement et de charité.

On raconte que pendant la cérémonie funèbre, alors que les admirateurs et les amis du maître entouraient sa dépouille au cimetière du Père-Lachaise, une fauvette vint mêler son chant au murmure des dernières prières.

Cinq ans plus tard, à Ville-d'Avray, un monument de proportions modestes lui fut élevé sur les bords de l'étang qu'il avait rendu célèbre, et M. Geoffroy-Dechaume sculpta sur une branche de saule la fauvette du Père-Lachaise ! M. Français, le dernier confident de Corot, parla de lui à travers ses larmes, M. Coppée voulut chanter l'artiste, et M^lle^ Baretta, drapée dans les voiles d'une Muse, récita les vers du poète de sa voix musicale et discrète.

Hommage intime et d'une parfaite convenance rendu à la mémoire d'un homme qui a fait passer sur ses toiles l'ombre invisible de l'infini : — l'âme des sites, — et dont le cœur avait éprouvé cette souffrance glorieuse des grands peintres : — la nostalgie de Rome.

1882

III

HENRI REGNAULT

Vivent les biographes! Ce sont les pionniers de l'histoire. Sans l'œuvre du biographe, sans le concours indispensable de ce précurseur curieux et informé, l'histoire générale risquerait d'être un champ stérile dans lequel la postérité ne trouverait à glaner que de rares épis. Comment dire dans cent ans la vie de nos maîtres d'hier, comment tracer d'une plume assurée le tableau vrai de notre école, si des biographes empressés n'avaient pris soin de recueillir sur l'heure ce qui a trait aux disparus de la journée, dont on fera plus tard des grands hommes, si la pensée, les œuvres, la vie de ces disparus méritent que les générations futures retiennent leur nom? Le temps, qui est l'ouvrier de tout progrès, répand aussi sur toute chose, avec une ironie cruelle, son voile d'obscurité. Le passé devient ténèbres, de même que l'avenir est mystère. Les biographies sont pour le passé ce que les étoiles maîtresses sont dans la nuit. Elles éclairent

et elles guident. On les peut comparer encore aux rayons brisés de l'aube matinale qui, projetant leurs clartés rampantes sur les sillons, mettent en valeur le brin d'herbe ou le grain de sable sur lesquels tombera tout à l'heure la lumière franche de midi. Mais qui se soucie du brin d'herbe lorsque la montagne, la plaine, la cité, l'Océan resplendissent sous un rayonnement égal? Il est vrai, quand viendra le soir, l'œil recouvrera sa liberté dans la lumière tranquille et caressante du soleil couchant. Mais l'homme, qui est le roi de la Création, ne jouit pas des mêmes privilèges que la nature. La vie humaine se perpétue et ne se répète jamais. Tandis que la nature est toujours jeune, l'homme ne peut se soustraire à la caducité. Il est donc profitable à l'humanité que des esprits laborieux et prévoyants surprennent les meilleurs d'entre nous à l'heure trop courte de leur apparition radieuse, pour révéler à ceux qui viendront l'effort ou le génie de leurs ancêtres.

I

Halte ! nous voici en face d'Henri Regnault. Le portrait à l'eau-forte est de M. Massard. Front large, œil enfoncé sous l'arcade sourcillère et vigoureuse, regard profond, semblable au jet de lumière qui tout à coup perce dans la nuit. Le corps, vu de profil, a je ne sais quoi de volontairement effacé, mais la tête, dirigée vers l'épaule droite, se laisse voir dans sa mâle beauté. La

chevelure abondante et courte, la barbe entière et fine, les joues mobiles, les lèvres reposées avec une nuance de tristesse impriment à l'ensemble du visage un caractère de jeunesse, d'impétuosité, de vague rêverie qui trahit Regnault. Le bras droit replié semble prêt à se détendre, comme si la main de ce jeune homme avait hâte de saisir le pinceau ou le fusil.

II

L'eau-forte de M. Massard sert de frontispice à la biographie de Regnault par M. Claretie. M. Roger Marx a préféré le buste sculpté par M. Degeorge à tout autre portrait du peintre de *Juan Prim*. C'est ce buste qui orne le premier feuillet du livre plein de conscience et de sage critique que vient de publier M. Marx sur le jeune maître. Beaucoup d'autres avant M. Marx avaient parlé de Regnault. MM. Baillière, Angellier, Cazalis, Duparc s'étaient faits dès la première heure les biographes émus de l'artiste patriote. Il avait eu pour juges de ses toiles Charles Blanc, Théophile Gautier, Saint-Victor, About, Louis Veuillot, c'est-à-dire les meilleurs critiques dans tous les partis. Ce n'est donc pas un mérite ordinaire qui nous autorise à placer le livre de M. Marx au-dessus des ouvrages de ses devanciers, plus haut que les études des écrivains d'art qui ont donné le ton pendant plus de trente années à l'opinion publique. M. Marx a-t-il donc bénéficié de l'heure à laquelle il a

pris la plume? Averti de l'exagération dans l'éloge ou dans le blâme, qui enlève aux pages de ses émules une part de leur valeur, a-t-il su, mieux qu'aucun autre, parler du peintre avec équité? Oui, sans doute; mais s'il ne s'agissait que d'une question de mesure, le biographe n'aurait pas conquis tous les suffrages dont il a le droit d'être heureux. M. Marx a mieux fait. Logique dans le plan de son livre, modéré dans l'expression de ses jugements, il s'est en outre donné un collaborateur d'un incontestable talent. Personne ne pouvait plus sûrement parler de Regnault que cet auxiliaire inattendu qui a marqué de l'ongle chaque feuillet du livre d'hier. Et ce que nous disons ici n'est pas de nature à diminuer l'œuvre personnelle de M. Marx, car le collaborateur qu'il s'est donné, c'est Regnault lui-même. Ses lettres déjà connues, feuilletées une à une; plus d'une page inédite adroitement découverte ont été mises à profit avec un grand art par l'historien du maître. C'est, pour ainsi dire, heure par heure que cette vie trop courte et nécessairement remplie de tentatives, de projets dans lesquels il ne convient pas de chercher des ouvrages affinés, sans lacunes, c'est heure par heure que se trouve contrôlé le récit de l'écrivain par le personnage raconté. Comment mettre en doute un pareil témoin? Quel n'est pas le charme d'un portrait d'artiste peint par lui-même!

III

Il est toutefois un coup de pinceau que l'artiste n'a pu donner à sa toile. Le tragique épisode qui rompt brusquement cette vie d'étude, de recherches, d'erreurs inconscientes et, finalement, d'enthousiasme, doit être demandé à une plume étrangère.

« Le 20 janvier 1871, écrit M. Claretie, dans le brouillard gris d'une aurore funèbre où semblaient flotter des odeurs de mort et de défaites, dans la boue lourde qui s'attachait à nos talons comme la glaise des cimetières, nous allions, Carolus Duran, Jacques Grancey et moi, vers ce mur blanc de Buzenval où, la veille, quelques braves gens étaient allés se briser le crâne. Une suspension d'armes était demandée par les Allemands pour enterrer les morts. Leur clairon sonnait au parlementaire, leurs officiers attendaient. De notre côté, rien ne répondait. Au Mont-Valérien, on n'entendait point. A nos avant-postes, nos officiers, démoralisés ou assourdis de douleur, ne bougeaient pas. Je pris un clairon de la ligne et j'avançai vers les Prussiens. Nous conclûmes de ce côté une trève d'une heure, et, tandis que nos brancardiers relevaient çà et là des blessés ou emportaient des cadavres, Carolus Duran regardait ces pauvres corps raidis couchés à terre, et depuis, lorsqu'on annonça la mort d'Henri Regnault, le maître portraitiste nous dit tout à coup : « C'était donc lui ! J'avais

» vaguement cru le reconnaître dans un homme jeune, » couché face à terre, les cheveux frisés, convulsé dans » sa capote de garde national ! »

Etrange destinée ! Regnault, l'amant passionné de la lumière, tombe dans la brume un soir de défaite de la patrie française. On dirait que sa jeune renommée lui parut une ironie le jour où la France perdait toute gloire. Ce vaillant secoua la sienne dans la mort, comme un voyageur fatigué se délivre de son fardeau. Tout dans la vie de cet homme est antithèse. C'est lui qui depuis quatre ans jetait avec le plus d'éclat son cri de bataille : « Haine au gris ! » et nous le retrouvons, oublié pour un jour, sous un linceul de brouillard. « Il y avait du sang dans sa couleur, » ont dit certains critiques enclins à l'hyperbole ; il y en avait surtout dans ses veines ardentes, et sans le mystérieux dessein de la Providence qui l'attendait, soldat, sous les murs de Paris, la veille d'une capitulation que rien ne devait conjurer, il eût peut-être fourni cinquante années d'œuvres réfléchies et durables.

Il est tombé, somme toute, au seuil de sa propre maturité. Ce n'est déjà plus l'adolescent fougueux qui écrit de Tanger, où il composait son tableau *l'Exécution sans jugement sous les califes de Grenade*, le 3 août 1870 : « Je ne viens pas à Paris avec mon tableau, parce que je serais capable de partir pour la Prusse. » Ce n'est plus un jeune homme aventureux qui dira quelques jours plus tard : « Un être inutile à son pays ne doit plus se trouver en France sous aucun toit ; il est du devoir de chacun de marcher et de soutenir honorablement son titre de Français, qui ne doit pas devenir synonyme d'égoïsme, de

lâcheté, de mollesse... Je serai heureux de savoir Eugène au camp, au feu, s'il le faut... En somme, on en revient. Toute tête en ligne n'est pas abattue. ». C'est bien un homme, ce volontaire qui refuse, par abnégation, l'épaulette de sous-lieutenant dont on veut récompenser, en décembre, sa noble conduite aux avant-postes d'Asnières et de Colombes. « Mon exemple, mande-t-il à son capitaine pour expliquer son refus, peut encore rendre plus de services que mon commandement. Décidé à supporter sans broncher la fatigue ou les ennuis du métier, sans en éviter aucun, à être le premier aux corvées et le premier au feu, j'espère entraîner à ma suite ceux de mes camarades qui seraient portés à se plaindre ou à hésiter. »

Mais nous ne voyons là qu'une des faces de cette âme loyale. Le courage n'est pas tout chez Henri Regnault à ce point culminant de sa vie. Il y a place pour un amour élevé, délicat, attentif dans son cœur de vingt-sept ans. N'est-ce pas à sa fiancée qu'il s'adresse après une de ces nuits glacées de janvier 1871, passée aux avant-postes?

« Enfin, cette nuit interminable est finie! O ma pauvre amie, c'était horrible! Mais je ne peux pas me plaindre, parce qu'il y en a qui auront souffert plus que moi. Nous avons, dans la journée, levé et posé trois fois le camp... Un vent glacial menaçait à chaque instant de nous enlever nos tentes; nous étions entièrement exposés à cette tempête de glace : tout gelait dans nos bidons; les pieds étaient devenus insensibles. Oh! je puis parler sciemment du froid, et sais ce matin ce qu'est une nuit

sur la terre dure, exposé à une bise glaciale. Quatre hommes chez nous gelés, dont un sergent. On est parvenu à les rendre à la vie. Assez là-dessus... Je me rechaufferai à votre foyer. Je vous aime; j'aime mon pays, et cela me soutient. Adieu... »

A elle encore, à Mlle Holmès, cette page sévère où le patriote et le fiancé se révèlent par un cri douloureux aussitôt suivi d'une parole d'espérance :

« Nous avons perdu beaucoup d'hommes; il faut les refaire, et meilleurs et plus forts. La leçon doit nous servir. Ne nous laissons pas amollir par des plaisirs faciles. La vie pour soi seul n'est plus permise. Il était, il y a quelque temps, d'usage de ne plus croire à rien qu'à la jouissance et à toutes les passions mauvaises. L'égoïsme doit fuir et emmener avec lui cette fatale gloriole de mépriser tout ce qui était honnête et bon. Aujourd'hui la République nous commande à tous la vie pure, honorable, sérieuse, et nous devons tous payer à la patrie, et au-dessus de la patrie, à l'humanité libre, le tribut de notre corps et de notre âme. »

Magnifique engagement qui honore le citoyen et le soldat. Mais Regnault ne s'est pas borné à formuler de belles maximes, il a tenu parole :

« A Buzenval, nous dit un témoin, il se battit tout le jour, nerveux, agacé, fiévreux. Le soir, la retraite sonnée, dans la teinte lugubre d'un crépuscule qui rouillait les fonds et où les lueurs fauves des canonnades du Mont-Valérien apparaissaient déjà, il dit à Clairin : « Je suis à vous dans un moment! Je veux brûler une dernière cartouche. » Il disparut derrière les troncs d'arbres. La

balle d'un Poméranien abattit cet enfant de génie en lui broyant le crâne. »

IV

Tel est l'homme.

Il est aisé de comprendre que la destinée de ce jeune maître, tragiquement emporté au lendemain de ses débuts, autour desquels tant de bruit s'était fait, ait empêché ses amis, ses émules, tous ceux que les deuils de la France avaient exaltés, de parler avec mesure d'Henri Regnault. La louange que méritait le soldat, le peintre l'obtint. On ne distingua plus entre l'œuvre et l'homme. L'approbation sommaire parut être un devoir civique. Ce fut, pour un temps, de l'enthousiasme. Il fallut monter le moindre entrefilet au ton du lyrisme. L'honneur de M. Roger Marx est d'avoir fermé l'oreille à ces trompeuses fanfares pour dire sincèrement, avec méthode et sans parti-pris, ce qu'il faut penser de ce débutant original, de cet artiste doué, de cette intelligence ouverte, de cet œil altéré de vision qui constituent la personnalité sinon puissante, du moins curieuse d'Henri Regnault.

V

Fils d'un savant, d'un homme d'analyse, il semble que le jeune Regnault ait d'abord vécu par l'esprit. Il

observe, il définit, il compare et il prononce, mais froidement. De là le goût défectueux dont il aura peine à s'affranchir et qui l'empêchera d'atteindre à l'épanouissement de ses riches facultés. C'est que le goût ne dérive pas d'une simple opération de l'esprit. Le raisonnement occupe une moindre place dans la genèse du goût qu'on ne serait tenté de l'imaginer. C'est le cœur qui fait l'homme de goût; c'est l'émotion qui est le dernier sceau de toute grande œuvre. « Rien n'est grand que ce qui souffre, » a dit un penseur, et le mot est profondément vrai. Or, Regnault entre dans la vie avec l'indépendance, il entre à l'École des Beaux-Arts en enfant gâté, il entre en loge en oisif, presque en sceptique; il se rend à la Villa Médicis en homme qui va faire une expérience; et cette disposition d'esprit l'empêchera de jamais comprendre Rome. Il aura presque horreur de l'Italie. Pourquoi? Non que l'Italie ne soit le livre par excellence de tout peintre à ses débuts, mais parce que Regnault a franchi les Alpes en curieux, en aventurier de l'art plutôt qu'en croyant. La conviction lui manque. Il ferait aussi bien de l'équitation que des armes ou de la peinture. En un mot, il n'est pas ému. Le Prix de Rome n'a été pour lui qu'un coup de dé. Il a gagné le Prix de Rome. — Y tenait-il?

Cependant notre artiste, s'il s'était interrogé lui-même, se serait pénétré de la puissance souveraine de l'émotion. N'était-ce pas à la rencontre imprévue de M^lle^ Holmès, habile musicienne, que Regnault avait dû l'inspiration subite sans laquelle il allait renoncer au Prix de Rome?

On connaît ce trait de sa vie. Le sujet du concours était *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain.* Son esquisse, en hauteur, lui avait valu d'entrer en loge. Mais, ce premier pas franchi, l'élève se sentit incapable d'un effort. Il renonça de plein gré à remporter le prix. Passant ses journées à chanter des airs d'opéra, Regnault n'avait nul enthousiasme pour la tâche qu'il devait remplir. Un soir, dans le salon d'une maison amie, M^lle^ Holmès chante devant Regnault. Le type de la jeune fille frappe le peintre. C'en est fait. Le cœur a vibré, l'artiste est sûr de lui. Mais douze jours à peine lui restent. Qu'importe ! Il reprend sa toile, efface l'ébauche sans chaleur tracée d'une main paresseuse et dispose dans le sens de la largeur la composition primitivement cherchée dans l'autre sens. A l'heure dite, l'œuvre est achevée. « Ce n'est pas peint, c'est jeté, » dira l'un des juges, mais la figure de Thétis dans laquelle l'artiste a rassemblé les traits essentiels de la physionomie de M^lle^ Holmès lui assure le succès.

A Rome, Regnault ne se souvient plus de cette ressource qui lui a donné d'être victorieux. Le cœur sommeille. Il n'y a que l'étrange qui le remue. « Je suis broyé, dira-t-il en parlant de la Sixtine, ce géant de Michel-Ange me laisse à moitié mort. C'est un coup de foudre que ce plafond, c'est un vrai cauchemar. En tombant du cinquième, on ne se ferait pas plus mal ; c'est trop beau. »

Et plus tard :

« Que voulez-vous qu'on fasse quand on se trouve

en face de ce géant? Que peut-on oser devant lui, quand on est écrasé sous un double sentiment d'étonnement et d'admiration, tellement étrange qu'on se demande si ce n'est pas de la peur? Pour moi, Michel-Ange est un dieu auquel on ne doit pas toucher; on craindrait qu'il n'en sortît du feu. »

Si inquiétante que soit cette adoration à l'égard du peintre de la Sixtine, elle ne laissait pas présager l'enthousiasme de Regnault pour Fortuny. Nous sommes en 1868. « J'ai vu, dira-t-il, des études de Fortuny qui sont prodigieuses de couleur et de hardiesse de peinture. Ah! qu'il est peintre ce garçon-là! Quelle couleur amusante, quel esprit et quelle justesse dans la touche! »

L'enlisement est complet. Regnault ne discerne plus — à supposer qu'il en ait eu jusqu'alors l'intuition, — la seule voie qui conduise au vrai et parfois au sublime. Il se laisse dominer par l'exubérance ou la convention, oublieux de la nature et ne soupçonnant pas le rôle de l'âme humaine dans les manifestations de l'art. Un tempérament moins riche que le sien aurait succombé; les dons de l'esprit qui distinguaient l'artiste se seraient perdus à cette éducation de hasard, à cette vie errante qui n'a pas de jalons et dont le but n'apparaît point.

Mais l'erreur de Regnault porte avec elle son correctif: elle est spontanée et elle est sincère. La spontanéité du jeune homme le pousse dans toutes les directions; sa sincérité l'empêche de se prendre au parti-pris qui est un point d'arrêt. On pourrait comparer les paradoxes de Regnault aux barrières d'un champ de course : elles

font tache dans le paysage, elles offensent le regard, mais le cavalier les franchit.

Il y parut bien dans l'*Automédon ramenant des bords du Scamandre les chevaux d'Achille*. Les courses des *barberi* avaient frappé le jeune peintre. Aussitôt, il entreprend de « montrer ce qu'il y a de plus effrayant dans le cheval, de donner aux coursiers quelque chose de la fougue et de la férocité de leur maître », et voilà son Envoi de Rome composé et brossé avec cette libre allure, cette fermeté de touche que Géricault n'eût pas désavouées.

VI

Toutefois, nous le savons déjà, l'Italie ne sera jamais pour Henri Regnault la terre d'adoption. Il s'échappe vers l'Espagne. La séduction ne se fait pas attendre.

« Les maîtres espagnols, écrit-il, sont d'un enseignement plus utile pour nous que Michel-Ange ou Raphaël. Ils vous admettent davantage dans leur intimité; ils vous font voir les choses avec plus de bonhomie, plus de simplicité. Ils ne cherchent pas à dissimuler leurs moyens d'exécution, ne demandent pas mieux que de vous montrer comment ils ont fait et vous permettent de balbutier devant eux sans vous écraser de leur mépris. Ils se sont servi de la lumière qui éclaire tout le monde; ils n ont pas regardé les mendiants comme indignes de leurs pinceaux, pas plus que les rois. Les nains, les

pouilleux, les enfants, les haillons, les chevaux, les cuirasses, tout leur est bon ; ils ne rejettent rien comme vil et grossier ; à vous de faire le choix dans tout ce qu'ils vous présentent. Ils ne cherchent pas, comme tant d'autres, à vous imposer ce qu'ils ont retiré de la nature épurée par eux ; en un mot, ils ne sont pas pédants, pas fiers, et leur peinture pourrait être faite hier, ou demain, sans paraître dépaysée parmi nous, sans être passée de mode. »

Cette lettre est-elle d'un Français? N'est-ce pas plutôt un Flamand ou un Hollandais qui l'a dictée? Permet-elle de prévoir que son auteur sera jamais un peintre d'histoire? Le genre n'a-t-il pas, dès maintenant, les préférences de l'artiste qui préconise avec tant d'énergie l'art familier, les sujets sans prétention comme sans profondeur, ceux d'où la pensée, une pensée forte, peut être absente? N'avons-nous pas, dans ces quelques lignes, toute la grammaire des peintres qui se font gloire de traduire la nature au lieu de l'interpréter?

Mais c'est en vain que l'homme raisonne de la sorte ; à la moindre secousse le maître est ému et se réveille avec une énergie qu'il ne se soupçonnait pas. L'Espagne est en feu. Une révolution vient d'éclater. Une dynastie séculaire prend la route de l'exil et les marches du trône sont soudainement gravies par un soldat de fortune, Juan Prim. La spontanéité de Regnault l'entraîne au milieu d'un peuple en délire. « Nous courons les bivouacs, nous faisons des croquis, et, rentrés à la maison, nous esquissons ce qui nous a le plus intéressés dans nos courses. »

On lui demande le portrait du maréchal Prim. Regnault ne se sent plus de joie, et laissant pour ce qu'elles valent toutes ses théories sur l'art familier, voilà notre peintre qui ébauche avec liberté une page de style, et de grand style.

Qui ne connaît l'œuvre? Qui n'a vu ce général, tête nue, fièrement campé sur un superbe andalou, arrêté court dans sa marche, comme si le cavalier qu'escorte une foule bariolée, hurlante, brandissant les drapeaux de la révolte, estimait l'heure venue de contenir cette foule, d'arrêter le mouvement dont il avait été le complice, de faire rentrer le peuple dans l'ordre et la paix, d'imposer des digues au torrent?

A vingt reprises, Regnault parle de ce portrait dans sa correspondance. Il en comprend la valeur et s'applique à en pallier les défauts. « Si vous ne trouvez pas la tête du bonhomme assez faite, dira-t-il, ne m'en veuillez pas; il ne m'a pas posé une seule seconde et aucune photographie de lui n'a pu me servir, car aucune n'était dans mon mouvement; je l'ai donc faite entièrement de souvenirs. J'ai passé deux heures dans son cabinet à le voir écrire avec ses lunettes ou discuter avec des députés. Voilà tous les documents que j'ai pu avoir. Malgré tout on le trouve très ressemblant. »

Un autre jour, il s'inquiète de l'effet que produit l'ensemble : « Le point de vue est placé assez bas, de sorte que pour juger du mouvement du cheval et pour voir le cavalier, il faut que la toile soit élevée au moins d'un mètre vingt centimètres au-dessus du sol; sans cela, le cheval paraît long, avec des jambes courtes. Du

reste, c'est un cheval près de terre (ce qu'on appelle *un peu gros*, comme les chevaux espagnols)... Les jambes, qui sont inclinées pour supporter le choc de l'arrêt, paraîtront peut-être un peu courtes à bien des gens, mais tant pis; je les crois justes comme proportions, advienne que pourra. »

La toile est au Louvre. Prim, s'étant rendu dans l'atelier de Regnault lorsque le portrait fut achevé, trouva, nous dit l'artiste, « qu'on l'avait représenté à la tête de bandits, en homme indécent, et qui ne s'est point lavé la figure. Il avait vingt ans de trop, l'air d'avoir peur. Pourquoi ce manque de tenue, cette chevelure en désordre? » Tant de critiques étaient intéressées. Regnault le comprit et il écrivit au dictateur « qu'il était résolu à n'apporter aucun changement à son œuvre et qu'il le priait d'oublier ce portrait comme un mauvais rêve. » Ces lignes ne nous disent pas tout, mais un ami de Regnault, Charles Timbal, qui certainement avait reçu les confidences du peintre, nous apprend que le motif secret de l'apparente mauvaise humeur de Prim fut qu'il se souciait peu de payer l'artiste.

Au lendemain de Buzenval, M. Durand-Ruel, depuis longtemps chargé de vendre le *Portrait de Prim* et l'*Exécution sans jugement*, en trouva quarante mille francs; mais le père de Regnault, écrit M. Marx, « préféra céder ces deux peintures à l'Etat pour une somme bien inférieure, à la seule condition qu'elles fussent placées dans un Musée de Paris. »

L'échec subi par Henri Regnault à Madrid devait mieux servir sa gloire que ne l'aurait fait l'accueil favo-

rable du maréchal Prim. L'œuvre capitale de l'artiste français appartient à la France. Cet échec fut d'ailleurs peu sensible au peintre. L'Espagne le retint. C'est par centaines qu'il recueillit les types de paysans, d'insurgés, de mendiants, de gitanes. Aquarelles et croquis s'accumulèrent dans ses albums. Il travaillait le jour, il travaillait la nuit. Il joue de la guitare, boit et mange à la table des plus pauvres, afin de se procurer sûrement un profil.

« Laisse-moi, dira-t-il dans l'une de ses lettres d'Espagne, t'emmener à onze heures et demie du soir dans de petits trous de la *calle de Toledo*... Assieds-toi avec nous, accepte ce que t'offrent franchement et de bon cœur ces braves gens, élégants et beaux avec leurs foulards et leurs vestes de *majo*... Ils te passent leur verre, bois dans leur verre; ils seront heureux, après t'avoir fait cet honneur, d'y tremper aussi leurs lèvres. Ecoute la belle Lola, écoute-la chanter avec la superbe voix de contralto-tenore de longues complaintes *Gitanas* ou des *Inguetas*, interrompues par de grands soupirs filés sur les sons graves, pendant que la guitare brode, avec une grâce exquise, sur un rythme toujours le même qui vous emporte je ne sais où... »

VII

Que ne demeurât-il plusieurs années dans cet air libre et sain qui convenait à sa nature fougueuse! Pourquoi

le souvenir de Fortuny ne s'était-il pas évanoui dans sa pensée ? Regnault n'eût pas fait le *Portrait de madame la comtesse de Barck*, cette page toute mince, toute minutieuse, qui ressemble si peu à l'*Automédon* et au *Maréchal Prim !* Notre peintre s'égare. Il prend ce qui n'est que le moyen pour le but. L'accessoire le subjugue. Une dentelle, une arme, un tapis, une aiguière l'enchantent et le captivent. Une fois sur cette pente, avec sa verve et son élan, il ne marche pas, il roule. Ecoutons ses navrants axiomes : « J'ai passé la journée chez Fortuny, et cela m'a cassé bras et jambes. Il est étonnant, ce gaillard-là; c'est notre maître à tous. » Ou encore : « C'est en s'entourant de choses riches et harmonieuses, en les transformant, qu'on fait les choses vraies et séduisantes. Un bout d'étoffe peut fournir la gamme de tout un tableau, et souvent l'aspect entier de l'œuvre dépend d'une loque. » Autant dire que le décor tient lieu du drame. Regnault devient un peintre érudit, un archéologue, moins que cela, un brocanteur sans règle, sans goût, à la merci d'un bout de métal ou d'étoffe dont le reflet imprévu l'aura séduit. *Judith et Holopherne*, l'*Exécution sans jugement* et surtout *Salomé* tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean-Baptiste trahissent ces préoccupations regrettables. Aucune passion. Du métier et rien de plus.

L'artiste avait dû regagner Rome pour peindre sa *Judith* qui fut son Envoi de deuxième année. Il ne séjourna pas en Italie. Aussitôt que le règlement de la Villa Médicis le lui permit, Regnault repartit pour l'Es-

pagne. Nous l'avons vu s'éprendre des types ; ce qui le fascine aujourd'hui c'est l'architecture. Nous ne connaissons pas de poète qui ait mieux parlé de l'Alhambra que ne le fait Regnault. Ne nous lassons pas de citer ses lettres, puisque M. Marx a pris soin d'en extraire tant de pages heureuses.

« Tous les matins, nous allons à quelques pas de chez nous dans l'Alcazar, dans la divine Alhambra, où les murs sont des dentelles d'améthystes et de roses le matin, de diamant à midi, et d'or vert et de cuivre rouge au coucher du soleil. Nous restons là jusqu'à ce que la lune vienne nous voir, et, quand elle nous a envoyé quelques baisers, et qu'elle a endormi les ombres des fées et des génies qui ont ciselé ce palais merveilleux, nous nous en allons à regret, nous retournant à chaque pas sans pouvoir arracher nos yeux de ces colonnes de marbre rose qui prennent, par moment, les couleurs nacrées du corps satiné d'une déesse, et sont notre désespoir et notre bonheur tout à la fois. Comment voulez-vous qu'on se condamne à briser le charme et qu'on puisse se contenter, plus tard, de plafonds blancs avec des Amours peints en rose et des colombes qui se becquètent?... Ma divine maîtresse l'Alhambra m'appelle ; elle m'a envoyé un de ses amants, le soleil, pour me prévenir qu'elle a fait sa toilette et que déjà elle est belle et prête à me recevoir. Je ne peux faire autrement que de vous quitter. »

VIII

Sans doute ces lignes enjouées ne sont pas exemptes d'afféterie ; on aimerait un style plus simple, plus vigoureux, mais n'oublions pas que les lettres de Regnault n'étaient pas écrites pour le public. Sans la mort prématurée de l'artiste, les destinataires de ces confidences du jeune maître auraient eu le temps de perdre à loisir les pages qu'il leur avait adressées, et, selon toute apparence, la postérité n'en aurait rien connu. Sachons gré cependant à M. Duparc qui en a recueilli le plus grand nombre ; remercions M. Marx de celles qu'il ajoute au recueil de son devancier. Elles éclairent la courte existence de Regnault. Elles nous font entrer dans le for intérieur de cet âme bruyante, avide de mouvement et de nouveauté, que rien ne fixe et qui ne donne pas le temps à sa pensée de s'assagir par la réflexion. Elles nous révèlent le secret de l'impuissance relative dont le peintre est victime lorsqu'il veut produire : il n'a pas souffert et la souffrance d'autrui ne l'attire pas. Toutefois, après sa moisson de croquis populaires dont il a fait une réserve utile, il s'est laissé prendre aux menus objets, au détail. C'était un pas en arrière. Nous venons de l'entendre énumérer les beautés de l'Alhambra. C'est un progrès. Encore qu'un palais soit une œuvre sortie de main d'homme, il y a plus de profit pour un peintre à contempler un monument qu'un morceau de drape-

rie. D'ailleurs, le soleil est en tiers avec lui dans ses colloques avec l'Alhambra. Regnault revient à la nature. Il y revient par une voie détournée, dangereuse encore, mais pourtant certaine. Il ne peut moins faire que de détacher son regard des arabesques de l'Alhambra pour fixer un jour bien en face le soleil d'Orient.

Le témoignage de cette évolution décisive, nous l'avons. Que l'on nous permette un dernier emprunt à la correspondance du peintre si adroitement mise en œuvre par M. Marx. Les lignes qui suivent, tout imprégnées de conviction, d'amour, de longues espérances, d'élans généreux vers la lumière devaient être le testament de l'artiste. Elles ont leur place auprès de la lettre de Corot sur le lever du soleil dans la campagne ; mais Corot, plein de bonhomie souriante, n'a voulu laisser qu'une page intime et sans prétention, tandis qu'à son insu peut-être Regnault a revêtu sa pensée d'un style ample et superbe. Il écrit de Tanger :

« Je veux faire revivre les vrais Maures, riches et grands, terribles et voluptueux à la fois, ceux qu'on ne voit plus que dans le passé... »

C'est Regnault qui parle. O Delaroche, ô Ary Scheffer, où êtes-vous ? Mais Regnault poursuit : « Je veux faire revivre les vrais Maures, puis Tunis, puis l'Egypte, puis l'Inde. Je monterai d'enthousiasme en enthousiasme, je m'enivrerai de merveilles, jusqu'à ce que, complètement halluciné, je puisse retomber dans notre monde morne et banal, sans craindre que mes yeux perdent la lumière éclatante qu'ils auront vue pendant deux ou trois ans. Quand, de retour à Paris, je voudrai

voir clair, je n'aurai qu'à fermer les yeux, et alors Mauresques, Fellahs, Hindous, colosses de granit, éléphants de marbre blanc, palais enchantés, plaines d'or, lacs de lapis, villes de diamant, tout l'Orient m'apparaîtra de nouveau... Oh ! quelle ivresse, la lumière ! »

Le commentaire de cette page écrite doit être cherché dans la *Sortie du Pacha, à Tanger*. Enfin le peintre s'est reconquis. Il est libre, simple, naturel, presque imposant. L'œuvre a le mouvement et la vie qui assurent la durée. Je le veux, Regnault cède encore dans cette toile à son penchant. Il se montre épris du luxe oriental, mais le sujet l'y autorise, le déploiement des armes, des étoffes, des montures, l'aspect des murailles aux baies dentelées sont motivés. Il y a lieu de penser que l'artiste est désormais dans sa voie et qu'il en marquera les étapes avec éclat.

Hélas ! cette *Sortie du Pacha*, aux dimensions réduites, conservée dans la collection de M. Haro et que M. Marx a eu raison de faire reproduire, ne fut pas même achevée par son auteur. La journée de Buzenval qu'il aurait peut-être fixée sur une toile remuée et poignante, cette journée qui le vit courageux, fut pour lui la dernière. Pourquoi Regnault, le combat terminé, se donna-t-il le fâcheux caprice de retourner seul à l'ennemi? Esprit sans discipline, prodigue de lui-même, aimant le péril dont il n'a pas conscience, sa carrière trop courte nous le montre doué de rares aptitudes, impuissant à les appliquer. Michel-Ange lui cache Raphaël. L'Italie, cette terre classique de l'art, ne peut le retenir. Il se fait humble devant Fortuny. Le clinquant l'attire. Un ori-

peau l'attarde dans sa course. Il oublie la nature. Sa tête seule travaille, son cœur est sans battements. De temps à autre une grande commotion, un spectacle étrange imposent silence à cet être turbulent, et, son agitation de surface maîtrisée, il peint le portrait de *Juan Prim*, il ébauche la *Sortie du Pacha* dans un sentiment personnel.

Cependant, tel est le charme inexprimable de la jeunesse, que l'on a tout sauvé du précoce naufrage de cette existence brusquement rompue. On a recueilli ses lettres, ses aquarelles, ses crayons, ses moindres croquis, et Regnault bénéficie parmi nous du plus léger « document » glané dans les tavernes ou les rues de Séville et de Grenade. Il est mort un jour de défaite et la patrie française s'est toujours souvenue de sa mort. Sa mémoire palpite sous le bronze héroïque du *Gloria Victis* de M. Mercié, dans le marbre attendri de M. Chapu, *la Jeunesse*, à jamais debout sur le seuil du monument de Regnault comme un vivant symbole. Quelles que soient ses fautes, si étroite que demeure sa place dans l'école, nous ne voyons plus de ce jeune homme enseveli que des mains pleines de promesses, et c'en est assez pour que ce disparu ne soit pas un absent.

1886.

IV

PAUL HUET

J'aime les Anciens : en toute chose ils ont gardé la mesure. Les arts comme les lettres ont prospéré dans leurs mains; les sciences que nous appelons exactes ne leur furent point étrangères : on sait quels ouvrages ils ont laissés sur la philosophie. La religion vraie leur a seule manqué, et encore trouve-t-on dans leurs écrits de singuliers souffles de christianisme.

Ils ont parlé de tout, et avec génie. Quelquefois des modernes ont aussi bien dit : ils ne les ont point surpassés. Ecoutons Sénèque :

« La vie est une suite de parties; et ces parties sont en quelque sorte autant de cercles concentriques. Un de ces cercles comprend et embrasse tous les autres, c'est le temps qui passe depuis notre naissance jusqu'à l'heure de notre mort; un autre renferme les années de l'adolescence; un troisième tient l'enfance resserrée dans ses contours. Vient ensuite l'année : elle comprend tous les

espaces qui, multipliés, composent la somme de la vie. Le mois est circonscrit dans un cercle plus étroit; le jour, enfin, est comme un point qui tourne sur lui-même; mais ce point a aussi sa révolution : il va de l'aurore au coucher du soleil. »

J'aurais aimé que le philosophe se prononçât pour l'une ou l'autre de ces parties. Aurait-il choisi la plus grande ou la plus petite, le jour ou l'année? Il est peu de gens qui consentiraient à ne vivre qu'un jour, un seul jour! On veut l'année; que dis-je, beaucoup d'années. Et pourtant, considérez comme il est aisé d'avoir un beau jour, bien à soi, que l'inquiétude ne vient point assombrir, que la mort n'a pas traversé; un jour d'où les larmes soient absentes. Mais en est-il de même des années?

Paul Huet a pris part au Salon de 1868, en compagnie de son fils René qui était son élève.

La gloire du père, les espérances du fils, la jeunesse, le contentement, l'art et ses joies intimes, tout cela, je n'en doute pas, a pu faire un beau jour...

Mais après le jour devait venir l'année.

Paul Huet est mort. Une apoplexie foudroyante l'a frappé le 9 janvier 1869. Chose remarquable, pendant tout un mois ce Paris si frivole s'est occupé d'un peintre dont le nom ne devait rien à la mode. La presse n'a pas eu trop de voix pour nous remettre en mémoire la naissance, les luttes, les triomphes de ce novateur sérieux et modeste dans le paysage français. C'est que Paul Huet, pour n'être point l'homme populaire, a été constamment une âme émue. On court au bruit, au

triomphe éclatant, mais on aime une âme tendre, poétique, sentimentale, capable de rendre une note vraie, et viennent le jour et l'heure de le dire en face d'un cercueil, un peuple entier l'affirme spontanément. On reviendra toujours vers Lamartine et Musset : on n'est pas revenu vers Béranger.

I

Paul Huet est né le 3 octobre 1804. « Il appartenait à une famille de marchands qui jouissait d'une grande réputation de probité. Son père, ruiné par la Révolution et par le mouvement des assignats, s'opposa d'abord à sa vocation; il le destinait aux hautes études et voulait le faire entrer à l'Ecole normale. Il finit par céder devant l'obstination du jeune homme, qui entra chez Guérin, puis passa quelque temps chez Gros et chez Hersent; mais sa pauvreté était telle qu'il avait grand'peine à payer l'atelier, surtout depuis la mort de son père, survenue en 1821. Ses premières émotions d'artiste furent causées par les lithographies de Géricault, qu'il voyait sur le boulevard, en sortant de l'école, et il parlait souvent de l'impression profonde que lui avait fait éprouver le *Naufrage de la Méduse*, exposé en 1819. Après la mort de son père, un ami l'emmena à Sèvres. C'est là qu'il fit ses premières études d'après nature; c'est alors aussi qu'il vit l'inondation de Saint-Cloud, thème de l'un de ses meilleurs et plus importants tableaux, qu'il

n'exposa qu'en 1855. La nature de son talent s'affirma dès ses premiers essais. Il s'était lié avec les chefs du mouvement romantique en littérature et en peinture : avec Hugo et Delacroix; ce dernier notamment lui resta très attaché et ne cessa de l'encourager et de le soutenir. »

C'est M. Charles Clément qui parle ainsi. Victor Pavie, l'ami de Paul Huet, a dit de lui, dans la *Revue de l'Anjou* : « Quatre ennemis, la gêne, le deuil, la maladie, la routine, se dressèrent sur son chemin; il passa outre. »

Que faudrait-il de plus pour détourner une âme moins fortement trempée? Ce n'était donc pas une nature vulgaire que celle qui dégageait ainsi de ces terribles entraves une personnalité réfléchie, pleine de bon sens et de goût, légèrement empreinte d'une mélancolie sans affectation, répudiant la sécheresse des peintres de l'Empire et ne sortant pas de la mesure, ce qui est le propre des hommes d'élite aux heures de révolution.

Gustave Planche, « au cœur assez inaccessible », selon le mot très vrai de Victor Pavie, se prit d'intérêt pour les efforts du jeune novateur. Ce fut en 1824 que Paul Huet parut pour la première fois au Salon : il avait alors un peu plus de dix-neuf ans! En 1827, il exposa une *Vue de La Fère*, et, dès 1831, Gustave Planche écrivait : « M. Paul Huet est aujourd'hui placé à la tête d'une nouvelle école de paysagistes, dont les principes et les habitudes ne sont pas encore nettement établis, mais qui doit inévitablement détrôner MM. Watelet, Bertin et Bidault. Evidemment, les idées qu'il se pro-

pose et qu'il poursuit ne sont pas encore complètement réalisées; toutefois, il a fait, depuis le dernier Salon, d'immenses progrès, et bientôt, sans doute, dans un an peut-être, nous pourrons juger définitivement les lois qu'il veut fonder, les effets qu'il veut obtenir, les formes d'art et de poésie qu'il veut naturaliser parmi nous...

« Lui aussi il veut la nature et la réalité, mais la réalité vraie, c'est-à-dire poétique, vivement sentie, finement et courageusement étudiée; il veut surtout traduire ses impressions personnelles et intimes. »

Il y a plusieurs pages d'analyse dans la critique du Salon de 1831 sur les paysages exposés par Paul Huet. Son *Soleil couchant derrière une abbaye* est là fidèlement décrit, et parfois sévèrement étudié. Le célèbre critique ne craint pas de définir ce tableau, « le plus beau, le plus vrai paysage du Salon. »

« Involontairement, dit-il, par un soudain et inévitable retour de pensées, les débuts de M. Paul Huet rappellent les premières *Méditations* de Lamartine. En présence de ces œuvres, comme à la lecture des *Méditations,* on éprouve la même impression; c'est la même rêverie vague et immense, le même entraînement vers des pensées graves et indéfinissables; on voit s'ouvrir devant soi le même horizon lointain et infranchissable. »

Malgré tant de qualités et de sympathies éveillées par son jeune talent, Paul Huet n'obtint aucune récompense au Salon de 1831. Gustave Planche se charge encore de nous l'apprendre à la fin de son rapport :

« *Novissima verba*..... La séance royale est close, les médailles et les mentions honorables sont distribuées,

les achats et les commandes de tableaux sont arrêtés... La plume nous tombe des mains. M. Paul Huet n'est pas même nommé.

« Ignorance, folie et pitié! De l'indignation ou du mépris, que choisir? Pauvres arts, pauvre France! Inutile et impuissante critique! Puissent la solitude et le recueillement consoler les vrais et grands artistes! »

Une *Vue de Rouen*, une *Vue de Saint-Cloud* parurent au Salon de 1833. En 1835, Paul Huet exposa la *Lisière du bois*. Le jury de l'année suivante refusa une *Marine* qu'il accueillit quatre ans plus tard. M. Bidault, qui seul représentait alors le paysage à l'Institut, avait eu assez de crédit pour faire adopter cette étrange mesure. L'œuvre ne perdit rien en popularité pour cela : Ary Scheffer l'exposa dans son atelier en compagnie de deux paysages de Rousseau qui avaient subi le même sort. *Un souvenir d'Auvergne* recueillit d'unanimes éloges au Salon de 1836. *Le coup de vent, souvenir d'Auvergne*, une *Vue prise de Compiègne* et la *Grande marée, temps d'équinoxe*, furent exposées en 1838; mais le vrai succès de l'année pour Paul Huet lui vint de ses *Sources de Royat*, gravure à l'eau-forte qui mesurait près d'un mètre de hauteur.

Il ne parut pas aux Salons de 1846 et 1847. A l'Exposition de 1855, à celle de 1867, on a vu plusieurs toiles du maître.

Une deuxième médaille, en 1833, la croix de la Légion d'honneur en 1841, deux premières médailles en 1848 et en 1855, telles furent les récompenses honorifiques accordées à cet artiste remarquable. Son frère

d'armes dans la peinture d'histoire, Delacroix, devait seul « au moment heureux et unique, pénétrer à l'Institut ».

Dans un article de la *Revue des Deux-Mondes*, Gustave Planche étudia avec tout le soin qu'elle mérite la grande eau-forte des *Sources de Royat*.

« Il est généralement admis que la gravure à l'eau-forte peut difficilement franchir la limite qui sépare l'indication de l'achèvement; les juges les plus exigeants sont habitués à ne demander à l'eau-forte qu'une esquisse avancée, et ne songent pas à la juger avec la même sévérité que la gravure au burin. Le ciel des *Sources de Royat* réfute victorieusement cette opinion; car je ne crois pas que le burin le plus habile puisse traiter la même donnée avec plus de franchise et de simplicité. »

De semblables critiques en disent plus que nos éloges, et voilà pourquoi nous n'avons pas craint de rappeler fréquemment l'avis de celui qui fut le contemporain, l'observateur plein de jugement des meilleures productions de Paul Huet.

II

Le paysage historique, si magistralement traité par Nicolas Poussin, dégagé de tous les accessoires qui n'étaient pas absolument utiles, devait tomber après lui, à force de sobriété, dans la sécheresse et le mauvais goût. C'est ce qui arriva promptement, et ce défaut

capital domine surtout dans les compositions du commencement de ce siècle. Lorsque Paul Huet parut, Bonington et Constable, en Angleterre, avaient déjà fait un retour vers l'imitation de la nature. Ce premier mouvement décida-t-il le jeune artiste à choisir après eux la voie dans laquelle il devait se rendre illustre, nous l'ignorons. Mais ce qu'il importe de relever, c'est qu'à aucun moment de sa carrière, Paul Huet n'accepta le rôle d'imitateur. Il n'a jamais procédé que de lui-même, et s'il se rencontre dans ses toiles des analogies avec quelques paysagistes non moins vrais que lui, c'est que tous comprenaient alors la nécessité de recourir à la même source d'inspirations: la nature.

Paul Huet fut un réaliste, non pas dans le sens où on l'entend aujourd'hui : il voulut le paysage *réel* à la place des œuvres de convention qui encombraient les salons de son époque ; mais il eut toujours soin de corriger la nature, de l'interpréter, de l'idéaliser. Un homme dont notre plume n'aime pas à rencontrer le nom, Courbet, lui, est réaliste dans le sens bas et trivial du mot. La nature lui sert d'objectif, mais trop faible pour l'idéaliser, il s'en est fait le scribe sans idée, et, partant, sans grandeur. Voilà comment ce noble retour vers le vrai, qui fera l'éternel honneur de Paul Huet, nous a donné cette école amie de la crudité qui, pendant quelques heures, aura retardé l'art dans sa marche. Après Paul Huet et Corot, Courbet; après Lamartine et Chateaubriand, Baudelaire.

Paul Huet est le chef d'une école qui n'a voulu reproduire que la nature, la nature seule d'où l'homme est

absent. « Des bois, des eaux, des retraites cachées. Mais plus d'hommes! surtout plus d'hommes!... ne nous peignez plus d'hommes. — C'était le sentiment commun, » dit M. Michelet. Toutefois, là encore il y a eu écueil pour notre époque qui semble attester son infériorité par le soin qu'elle prend à s'emparer des défauts de l'époque qui l'a précédée, sans avoir sa fougue généreuse. Cette fois la littérature a plus souffert que l'art de cette tendance vers l'*impersonnel*. Nous devons à ces amants de la nature toute une légion de poètes ciseleurs, amis de la forme, parlant rarement de l'homme, plus rarement encore de l'âme. Leur groupe impose par l'habileté, mais il faut vraiment qu'aucun homme de vrai souffle ne se montre pour que des écrivains didactiques et affectés obtiennent long crédit.

Réalisme, sécheresse, affectation, tels sont les défauts que plus d'un critique reprochera peut-être à l'école de Paul Huet, sinon pour s'en être rendue coupable, au moins pour les avoir engendrés. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, cette pléïade essentiellement spiritualiste a indiqué le vrai chemin, ce sont les hommes de notre époque qui ne l'ont pas voulu suivre.

Paul Huet fut parmi nous le restaurateur de l'eau-forte. Les *Sources de Royat*, on l'a vu, reçurent une haute sanction dans la *Revue des Deux-Mondes*, et le public s'émut à l'apparition de cette page superbe.

En dépit de tant de titres à la reconnaissance de ses contemporains et des vrais amis de l'art, on peut dire avec vérité que la renommée de Paul Huet n'égala jamais son mérite. Il vécut modestement, sans honneurs

et presque inconnu vers la fin de sa vie. Ce ne serait donc pas sans raison que le peintre aurait laissé tomber cette parole légèrement amère qu'on lui prête : « Comme tous les inventeurs, je n'ai rien vu réussir que les faux brevets. »

L'âge n'était point encore un fardeau pour lui. Sa main toujours ferme tenait la brosse comme en ses meilleurs jours. Il allait descendre une fois de plus dans l'arène pacifique, au Salon de 1869, et voilà que tout s'est évanoui devant un deuil violent que rien ne faisait pressentir.

Ses funérailles ont eu lieu le 11 janvier, dans l'église Saint-Sulpice. Le deuil était conduit par M. René-Paul Huet, son fils, M. Sallard, son beau-père, et M. Robert David, son gendre. Un nombreux cortège d'artistes, d'amateurs, d'écrivains et d'amis a voulu suivre sa dépouille mortelle au cimetière Montparnasse. Deux discours y ont été prononcés par MM. Pelletan et Ernest Chesneau.

De toutes parts des voix se sont élevées pour parler de lui. Michelet et Victor Pavie nous ont peint l'ami; Alexandre Dumas et Théophile Gautier nous ont redit le mouvement de l'école romantique à laquelle appartient Paul Huet; M. Charles Clément a raconté les luttes de l'artiste.

Sa mort a été un grand deuil après bien des tombes récentes et illustres : nous les voyons disparaître un à un, tous ces hommes qui ont si glorieusement rempli l'époque précédente. Qui avons-nous pour prendre leur place?

« Savez-vous pourquoi cette race était forte ? a dit Alexandre Dumas : elle savait aimer !

« Quelque sympathie que l'on eût l'un pour l'autre, on avait son œuvre à faire, on disparaissait, on s'enfermait. On restait six mois, neuf mois, un an dans son atelier; on en sortait les bras ouverts, on les jetait au cou du premier ami que l'on rencontrait, en lui disant : *Tu sais*, j'ai fini. Tu viendras voir cela, je crois que c'est beau.

« C'est qu'avec l'amour on avait la foi !

« La foi et l'amour, c'est le génie.

« Avec l'amour on traverse les mers, avec la foi on transporte les montagnes.

« Eh ! Dieu merci ! nous les avons eus. »

1869.

V

LÉON COGNIET

J'ai toujours aimé les anecdotes.

Vous souvient-il qu'Horace Walpole a publié cinq volumes d'anecdotes sur les artistes de son époque? L'ouvrage a été lu, commenté, traduit, réédité. Il est connu de tout le monde. Outre Manche, *Anecdotes of painting* est un livre populaire.

L'anecdote est le complément de l'histoire. Elle en est parfois le correctif. Il y a du mystère, de l'intimité, de l'imprévu dans ces brefs récits que les contemporains nous ont laissés sur les hommes de leur génération. Et souvent une clarté plus grande rejaillit sur le personnage disparu, objet d'un trait familier, saisi par un témoin.

Car l'anecdote doit être authentique, sous peine de n'être pas. Il y a mille façons de comprendre l'histoire et de l'interpréter. Il n'y en a qu'une qui soit juste, sincère en face d'un mot heureux ou d'un fait inédit. Il

faut l'avoir recueilli de source autorisée, le dire simplement, sans ambages, et laisser à d'autres le soin de conclure.

Une pierre fine trouve tôt ou tard son emploi. Le lithoglyphe la grave et en fait un camée. L'orfèvre la sertit dans l'or d'un bracelet.

L'anecdote est la pierre fine qu'aucun outil n'a travaillée.

I

Au lendemain du Salon de 1824, Léon Cogniet, inconnu la veille, commença d'être célèbre. Il avait exposé son *Massacre des Innocents*. L'œuvre était puissante et originale. Elle faisait songer au drame antique, dans lequel les poètes grecs confiaient à un seul personnage la mission de représenter le chœur, une armée, un peuple. Cogniet avait résumé la tragédie sanglante dans l'effroi d'une mère blottie avec son enfant derrière un pan de mur. Au dessous d'elle, sur la place publique, se consommait le crime.

Le visage de cette mère avait la paleur du marbre. Son œil effaré n'était pas d'une femme, mais d'une louve.

A ce même Salon de 1824, Sigalon avait exposé *Locuste faisant, sur un esclave, l'essai de ses poisons;* Delacroix, le *Massacre de Scio;* Scheffer, la *Mort de Gaston de Foix;* Schnetz, la *Diseuse de bonne aventure;*

le statuaire David, *Bonchamps;* Bosio, *Henri IV enfant;* Pradier, *Psyché.*

Et tel fut l'éclat de cette levée de boucliers que les artistes qui l'avaient faite furent tout à coup acclamés par la presse, accueillis et fêtés dans les salons.

Il ne faut pas cesser de le redire, l'art qui ne procure pas toujours la fortune assure invariablement le respect.

Un chef-d'œuvre vaut un blason.

Que dis-je ? Un blason se transmet, et parfois la main qui le recueille a dégénéré. Il n'en est pas de même d'un chef-d'œuvre. Son retentissement sera nul pour les descendants du maître. En revanche, la gloire qu'il confère à son auteur ne connaît pas d'ombre. On dirait, sur le front de l'artiste, le rayonnement d'une génération d'élite. Il est à lui même son aïeul. Et parfois l'artiste reçoit de ses contemporains de telles marques d'enthousiasme qu'elles touchent à la vénération.

Souvenez-vous du *Marcus Sextus!* Ah! c'est Delécluze qu'il fallait entendre sur ce triomphe.

II

Le 12 avril 1863, je me rendais de Bourgogne en Bretagne. Ayant fait halte à Versailles, j'allai voir Mme Ampère, née Jeanne-Françoise Potot de Commarmont, veuve d'André-Marie, le savant. Elle avait alors 85 ans

et était presque aveugle. Ernest Serret, le romancier, dirigeait sa maison.

Tous deux demeuraient rue Saint-Pierre, 18, dans un corps de bâtiment retiré, paisible, sévère comme le sont les habitations de Versailles. Cette ville est vraiment en deuil depuis le départ de Louis XVI. Versailles est le Pompeï de la France. C'est la ville d'autrefois. On la traverse en curieux; la vieillesse y passe ses derniers jours, mais rien ne lui rend la vie, le mouvement. Versailles avait fait un pacte avec la Monarchie. Il y a tantôt cent ans que le pacte est rompu, et Versailles, sous son deuil, a vieilli de trois siècles.

Mme Ampère me retint à dîner. Elle comptait sur Emile Deschamps et désirait me présenter à lui. Deschamps ne vint pas, mais un petit vieillard, vêtu d'une redingote de ratine, une longue canne à la main, s'avança le chapeau bas, d'un pied sautillant, vers la maîtresse du lieu. Il s'inclina devant l'aveugle avec une aisance de grand seigneur. Ce petit vieillard s'appelait Delécluze. Qui ne connaît l'agréable conteur? Qui n'a lu *Louis David, son école et son temps*, et les *Souvenirs de soixante années ?*

Etienne-Jean Delécluze n'avait plus que trois mois à vivre quand nous lui fûmes présenté par Mme Ampère. Il est mort le 12 juillet 1863, mais il n'y avait pas de prophètes à notre table, et personne de nous n'eut la pensée de prédire la fin prochaine de l'aimable convive. Delécluze, ce soir-là, fut charmant. Il abondait en anecdotes, en mots étincelants d'esprit, en tableaux enjoués ou graves.

Notez que Delécluze était en ce monde depuis le 20 février 1781.

Or, nous venions d'écrire nos premières pages de critique. Serret en instruisit Delécluze. Ce fut le coup de vent dans la voile. Toute la soirée fut une causerie sur l'art. Et la mémoire de Delécluze, cédant à sa pente naturelle, se plaisait aux retours vers sa jeunesse, vers l'atelier de David, vers Nodier, Gros, Gérard, Girodet et Guérin. C'est alors qu'il nous dit les ovations du peintre du *Marcus Sextus*, en l'année 1799. Trois mois d'exposition de ce tableau n'avaient pas émoussé l'émotion publique. On se pressait aux portes pour admirer l'œuvre de l'artiste. Il semblait qu'il eût résumé dans cette page dramatique l'odyssée douloureuse de l'Émigration. Ce ne fut qu'une acclamation prolongée sur le nom du peintre qui avait su dire une douleur nationale. De toutes parts, la noblesse, la finance, les grands de la pensée, les actrices, les généraux, et jusqu'aux fonctionnaires les plus connus appelèrent dans leurs salons le peintre du *Marcus Sextus*.

« — Toutefois, ajoutait Delécluze, en France, l'esprit est frondeur. S'il n'y avait eu que les salons à bien accueillir Guérin, j'admettrais volontiers qu'un reste d'opposition réactionnaire eût pu se mêler à son succès, mais le peuple eut sa grande part dans les honneurs dont le peintre fut l'objet. Guérin était-il reconnu à la promenade, les fronts se découvraient devant lui. Tous les théâtres lui avaient offert ses entrées gratuites, et lorsqu'il paraissait, le parterre, les loges, les galeries se levaient spontanément ; puis, l'acte achevé, tous les re-

gards cherchaient l'artiste, les mains se tendaient vers lui, et la salle éclatait en applaudissements. Voilà ce que j'ai vu, monsieur, dit Delécluze, en s'adressant à nous, et puisque vous avez une plume, répétez aux artistes qu'ils sont tout-puissants. Il ne tient qu'à eux de nous subjuguer. Pour cela, que faut-il ? un peu d'âme. »

A ces mots, Delécluze s'était levé. Son œil brillait d'inspiration, sa voix était pénétrante, il nous parut grandi.

« — Ainsi, répliquai-je, l'art, d'après vous, peut régner encore sur notre génération raisonneuse et positive?

« — N'en doutez pas, mon ami. Les philosophes tentent d'expliquer le beau, mais l'artiste le révèle. Toutes les fois que le cœur de l'artiste est vraiment ému, son marbre, sa toile, son archet, — instruments divers d'une même passion, — jettent d'autres âmes dans ce trouble divin qui est l'enivrement de l'esprit. S'il s'adresse à l'âme d'une nation par des œuvres patriotiques, ce n'est plus un roi, c'est un dieu. L'idée, la nature, la tradition, telle doit être la trinité de l'artiste. Saisir dans la sphère immatérielle de la pensée le type éternel d'une passion que peut exprimer la nature, épeler les chefs-d'œuvre, s'en nourrir, s'en imprégner comme les gladiateurs antiques qui faisaient ruisseler sur leur corps l'huile du combat, là est le secret de cette émotion générale, de ces triomphes, de ces ovations qui, de Périclès jusqu'à nous, ont fait certains artistes non moins illustres que les plus grands capitaines. Or, ma tâche est remplie, la vôtre commence. J'ai quatre-vingt deux

ans. J'ai soutenu et guidé, selon mes forces, l'art de mon temps. De 1796, époque de mon entrée chez Louis David, à ce jour, où le critique des *Débats* sent décliner ses forces, je n'ai cessé de sonner la diane sur les ateliers. Et plus d'une fois, au soleil levant, j'ai vu sortir de leurs tentes de jeunes hommes, les mains pleines d'œuvres rares. Géricault, Prud'hon, Schnetz, Ingres, Cogniet, où êtes-vous? où est le Salon de 1824? Ne l'oubliez jamais, mon ami, la critique a charge d'avenir. »

III

Ce furent les dernières paroles que Delécluze prononça devant moi. Quand je quittai l'hôtel de la rue Saint-Pierre, mes tempes battaient à se rompre. J'errai pendant quelque temps dans les rues désertes de Versailles, puis je gagnai la gare, je pris mon billet pour la Bretagne et, tandis que l'express roulait à toute vapeur, je tirai de ma valise mon livre de chevet, signé par un maître de ce temps, Jules Janin, pour relire amoureusement le chapitre inimitable intitulé : *Que la critique doit être écrite avec zèle et par des hommes de talent.*

IV

Delécluze avait nommé Cogniet. L'auteur du *Massacre des Innocents* méritait ce souvenir. Il eut en effet,

à la suite du Salon de 1824, sa part de souveraineté. Moins fêté, sans doute, que son maître Guérin, il s'était vu cependant recherché par l'aristocratie de l'époque et les célébrités le plus en vue.

En ce temps-là, le rendez-vous de l'esprit se tenait chez Mlle Mars. Elle habitait l'ancien hôtel Bougainville, au n° 1 de la rue de La Rochefoucauld, non loin de Talma. Horace Vernet, Paul Delaroche, Grisier ont successivement demeuré dans cette rue prédestinée.

Quelle foule élégante, bien douée, riche d'honneur, que celle qui venait frapper à la porte de *Célimène*, les jours de grande réception! De ces dieux tombés, on ferait un Panthéon.

C'était d'abord Delacroix, qui jamais n'a vieilli; Lebrun, l'auteur de *Marie Stuart*, tragédie oubliée, dans laquelle circulent des veines de chaleur qui présagent le drame moderne; Joséphine Fodor, devenue Mme Mainvielle, la cantatrice célèbre dont le dernier succès fut *Sémiramide;* Etienne Bequet, le critique des *Débats*, qui sut tout dire sans offenser personne (le mot est de son successeur); le baron Taylor, dessinateur, archéologue, écrivain, voyageur et commissaire royal près le Théâtre-Français, capable de mener de front les répétitions d'*Hernani*, le transport à Paris de l'obélisque de Louqsor, et la publication des *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France*, où il a pour lieutenants Nodier, de Cailleux, Isabey, Fragonard, Cicéri, Viollet-le-Duc, Dauzats et d'autres que j'oublie.

Le baron Taylor avait ouvert les portes de l'hôtel de Mlle Mars à sa brillante escorte.

On rencontrait encore chez la grande comédienne Alexandre Buchon, l'historien; Casimir Delavigne, que Mlle Mars et Talma avaient vengé, dans l'*École des Vieillards*, des dédains de l'Académie; Germain Delavigne, le frère de Casimir, qui demain sera le collaborateur de Scribe; Goubaux, qui prépare le drame populaire, *Trente ans ou la Vie d'un Joueur;* le librettiste Planard, auquel Hérold demandera le poème du *Pré aux Clercs;* Armand Malitourne, l'éditeur des Mémoires d'Ida Saint-Elme, la *Contemporaine;* Vatout, le bibliothécaire du duc d'Orléans; Arnault, de l'Académie Française, le poète de la *Feuille*. Que sais-je? Le comte et le marquis de Mornay, Jules Janin, Hippolyte Lucas, Romieu, Cordellier-Delanoue, Denniée, Alexandre Dumas, Mlle Amigo, Mmes Dabadie et Mira, David d'Angers, Léon Cogniet.

V

Ce n'était pas la conversation brillante de Cogniet qui le faisait rechercher des habitués de Mlle Mars. Comme beaucoup d'artistes, il gardait une extrême réserve dans son allure et parlait très peu. Le sculpteur David a laissé sur Cogniet une page inédite, que nous conservons parmi nos autographes d'artistes.

« Léon Cogniet, écrit David, est certainement un homme très excentrique. On ne peut savoir ce qu'il pense sur l'art. Vous le voyez, pendant des heures en-

tières, l'œil fixe et l'oreille tendue devant la personne qui parle; il est impossible de deviner, sur l'expression de son visage, s'il approuve ou non ce qui vient d'être dit. Une autre personne parle dans un sens opposé, c'est encore la même attitude d'attentive curiosité, mais jamais rien ne décèle son jugement sur l'objet du débat. Lorsqu'il est d'un jury, on a toutes les peines du monde à lui faire dire son avis, et encore c'est avec une circonspection très grande qu'il s'exécute. Je lui crois un génie très lent, et beaucoup de timidité. Hier, nous avions à juger le concours des places à l'Ecole. C'était la première fois qu'il fonctionnait depuis sa nomination au professorat, il était extraordinairement embarrassé pour apporter les figures dessinées sur le chevalet. Elles tombaient à toute minute, parce qu'il avait son manteau sur un bras, son chapeau à la main, et sa canne. Je lui fis remarquer qu'il serait plus libre s'il se débarrassait de tout cela. »

Nous avons respecté le texte de David. Ce portrait, tout sommaire qu'il soit, diffère-t-il tellement de la toile vigoureuse de M. Bonnat exposée au Salon de 1881? « Celle-ci nous semble un chef-d'œuvre, écrivait un statuaire dont la plume sobre et toujours juste vaut le ciseau, celle-ci nous semble un chef-d'œuvre, c'est le portrait de M. Léon Cogniet. Assis de face, le coude sur le genou et le menton dans la main, le noble artiste plein de jours se penche doucement en avant. Il vous regarde avec la mélancolie de son âge et l'inaltérable bienveillance de son cœur. Il est encore à l'atelier : une palette toute chargée de couleurs fraîches est à côté de

lui. » C'est M. Guillaume qui décrivait ainsi, dans la *Revue des Deux-Mondes*, le tableau de M. Bonnat. Ne vous semble-t-il pas que Cogniet a gardé, sous le pinceau de son élève, l'attitude d'attentive curiosité dont parle David ?

Au surplus, ne croyez pas que le sculpteur y mît quelque malice, car de son doigt le plus léger, sur la cire la plus flexible, David a modelé le fin profil du peintre, en 1831. La médaille est devant nous. Le front fuyant, le nez droit aux ailes mobiles, la barbe rare, les cheveux courts et bouclés donnent à cette tête jeune, hardie, la poésie de l'action. Ce qui domine dans le visage de Cogniet, c'est le regard. Il est incisif, plein de franchise et de douceur.

David n'eût pas doté son collègue d'un portrait de ce mérite si quelque souvenir amer les eût séparés. Un quart d'heure d'oisiveté pendant les longues séances de l'Académie nous a valu l'autographe sans prétention du sculpteur sur le peintre.

VI

Quant au mutisme de Cogniet, il semble acquis, de l'aveu même de l'artiste. « Il y a des esprits, a dit Alexandre Dumas, qui ont les qualités du briquet bien trempé, ils font feu sur tout ce qu'ils touchent. » Un jour, un élève de Cogniet se plaignit à lui de ne pas trouver chez son maître les qualités du briquet. Et

Cogniet lui répondit par cette lettre charmante que M. Delaborde a eu raison de publier.

« Mais, mon cher ami, ce n'est pas moi qui suis le briquet. Ce n'est ni moi, ni personne, quoique beaucoup aient cette prétention; c'est la nature, la nature seule. Regardez de bonne foi le nuage qui passe au-dessus de votre tête, l'eau qui vient mourir à vos pieds, l'enfant sur les genoux de sa mère... Si tout cela ne dit rien à votre esprit que vous supposez rétif, il n'en peut être de même de votre cœur, que je connais, et sans vouloir médire de votre tête, je puis affirmer qu'il vaut mieux qu'elle. Ouvrez-le donc sincèrement à ce qui est beau, à ce qui émeut, et l'étincelle désirée se dégagera. M'est avis qu'en fait de peinture et de poésie, ce n'est pas le plus souvent quand on cherche qu'on trouve; c'est quand on est touché. Voilà, en réponse à la vôtre, ma théorie sur le briquet. »

Ma foi, quand on écrit de la sorte, et qu'on sait peindre le *Massacre des Innocents* et le *Tintoret*, « m'est avis » qu'on n'a pas besoin d'être orateur. Il est même permis d'être jeune à ses heures.

VII

Ceci nous ramène chez M^lle^ Mars. Pendant l'année 1827, plusieurs bals costumés furent donnés à l'hôtel de la rue La Rochefoucauld. On devine ce que dûrent être les travestissements des gens d'esprit dont l'artiste

vivait entourée. Comment se travestit Dumas, et Delacroix, et Dauzats, et Denniée, et Taylor, et Cogniet? Ah! Cogniet, je vais vous le dire. Je reprends mon autographe.

« Une nuit, poursuit David, il y avait un bal costumé chez Mlle Mars. Léon Cogniet s'était déguisé en pompier; il s'est tenu près de la porte du salon toute la nuit. Personne ne lui parla, car on croyait que Mlle Mars avait eu la délicate pensée de faire venir un pompier en prévision de quelque accident. »

Ce trait de la jeunesse de Cogniet — le peintre avait alors trente-trois ans — est relaté par David au-dessous du profil que lui avait suggéré son collègue.

Il paraît que sous la Restauration le « pompier » avait le don d'égayer nos pères. Cogniet ne fut pas seul à revêtir l'uniforme de ce vaillant sauveteur.

Montessuy, l'un des amis de Mlle Mars, parut à l'un de ses bals de 1827, costumé en pompier. Mais, ô surprise! le caprice n'avait pas guidé Montessuy dans le choix de sa livrée. Tel qu'il se montrait, il représentait le dieu Mars. Vingt autres des invités, dispersés dans les salons, se réunirent à la fin de la soirée, et ces vingt personnages figuraient l'Olympe. Jupiter, Neptune, Vulcain, Mercure, tous vinrent s'incliner devant la « divinité » qui les avait appelés, et chacun récitait un joyeux couplet, aux trépignements d'un parterre bigarré. C'est le quatrain de Montessuy qui fut le plus goûté. Le dieu Mars ne devait pas moins à la grande artiste qui portait son nom. Et les acteurs de cette parodie, s'il vous plaît, étaient des poètes dramatiques, des peintres, des jour-

nalistes, des membres de l'Académie, des Immortels ! O ! les folles journées, direz-vous, ô ! la génération légère ! Mais les œuvres durables de ces hommes disparus vous répondent : « O ! la génération fertile et créatrice ! »

VIII

Cogniet l'a prouvé. *Tintoret peignant sa fille morte* est un chef-d'œuvre qui ne vieillira pas. Ce peintre, malgré les années, est resté toujours jeune. Ce peintre aimait les sculpteurs. Il avait compris tout ce que l'art de Germain Pilon réserve de déboires, de tortures, de profonde misère à ceux qui, aujourd'hui, se sentent appelés vers la sculpture.

Le peintre vit de son chevalet ; le statuaire meurt de sa glaise.

Cogniet ne l'ignorait pas. Aussi, de tous les professeurs de l'Ecole, est-il le seul qui ait encouragé les élèves sculpteurs d'une façon toute paternelle, à l'occasion des concours d'esquisses. On sait que l'esquisse peinte qui obtient la première médaille est acquise à l'Ecole. Il n'en est pas de même de l'esquisse modelée. Comme il en coûterait quelques sous pour obtenir un moulage, et comme la sculpture n'intéresse pas, le lauréat du concours est prié d'emporter son œuvre. Cogniet se sentit humilié de cette inégale fortune entre les peintres et les sculpteurs, et aussi souvent qu'il fit par-

tie du jury, on l'a vu demander aux lauréats de lui abandonner leur esquisse qu'il conservait avec soin dans son atelier.

Alors les sculpteurs se sentaient fiers, honorés et soutenus qu'ils étaient par cet homme de bien, dont ils n'avaient pas reçu les leçons. L'atelier du peintre demeura peuplé de leurs ouvrages. C'est là que les historiens des statuaires de notre génération ont dû chercher le point de départ, l'œuvre de jeunesse, la couronne initiale de leurs modèles. C'est là qu'ils trouvèrent un *Saint Jean-Baptiste*, de Barrias; une *Agar*, de Louis-Noël; une *Victoire*, de Jouandot, et trente autres rondes-bosses de bon style.

L'un des élèves préférés de Cogniet fut M. Chifflart, Prix de Rome en 1851. Ces temps sont loin. Pendant de longues années, M. Chifflart, qui est un homme de talent, vécut dans l'intimité du maître. Un jour il cessa de le voir. Dix ans s'écoulent. Un élève de Cogniet rencontre M. Chifflart dans la rue.

— Et Cogniet, que devient-il?

— Il y a dix ans que je ne l'ai pas vu.

— Ah! c'est mal. Va voir le maître. C'est un homme de cœur.

M. Chifflart promet et tient parole. Cogniet n'était pas chez lui. En rentrant, il trouve la carte de son élève, prend la plume, s'excuse aussitôt du contre-temps qui l'a privé d'une visite attendue.

Deux jours plus tard, nouvelle rencontre de M. Chifflart et de son camarade, au coin de la rue Cadet et du faubourg Montmartre.

« — Il m'a écrit, dit aussitôt l'élève de Cogniet, et sa lettre est bien belle. Entrons ici, tu vas la lire. »

La porte d'un marchand de vins est franchie; on s'assied, et M. Chifflart tend la lettre du maître à son ami. Ceci se passait en 1874. Cogniet avait quatre-vingts ans. Sa lettre est d'un homme de vingt ans.

Il rappelait à son élève les jours évanouis de l'atelier, le Prix de Rome, les premiers succès du Salon, mais surtout un portrait que M. Chifflart avait fait de la mère de Cogniet sur son lit de mort. « — Je le garde ce tableau, votre chef-d'œuvre, écrivait le maître; il est toujours devant mes yeux, et le nom de son auteur est inséparable pour moi du nom de ma mère adorée. »

Les deux amis ne pouvaient lire sans émotion cette page écrite d'une main que l'âge avait rendue tremblante.

« — Tu as raison, Chifflart, dit son camarade en lui rendant l'autographe, oui, cette lettre est bien belle. Cogniet n'a pas moins de cœur que de génie. »

1881.

VI

HENRI LEHMANN

Les fils d'Ingres disparaissent un à un. Chaque jour la mort emporte quelque descendant du chef d'école. Le dernier dont nous ayons conduit le deuil, c'est Lehmann.

Toute vie d'homme renferme une leçon; aussi l'histoire impartiale de leurs devanciers est-elle pour les survivants le premier devoir.

En rendant hommage aux vertus morales ou intellectuelles de ceux qui ne sont plus, en relevant les torts qu'ils n'ont pas évités, les fautes ou les crimes qu'ils ont commis, l'historien fait plus ample la part d'expérience de son lecteur et guide plusieurs générations à la clarté des enseignements qui découlent de son récit.

Mais quel n'est pas l'attrait de l'histoire quand elle s'applique à retracer la vie de l'homme de pensée? Avec quel repos de l'âme on parcourt les pages où le jeu des passions humaines apparaît, concentré sur une seule

tête, où la politique, l'ambition n'ont point de place et n'obtiennent pas même d'être nommées ! Combien une vie d'homme et une vie d'artiste offrent à l'esprit un drame instructif et sain ! Cette vie d'homme, cette vie d'artiste, nous les trouvons, chez Lehmann, élevées à un degré supérieur, que ses contemporains ont été en mesure d'apprécier et qu'il leur appartenait de révéler. M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, a récemment accordé à la mémoire de Lehmann l'hommage d'un éloge public et définitif. A nous tous il a rendu le service de dégager d'une âme repliée sur elle-même et volontairement fermée cette grande inconnue qui est demeurée l'unique passion du peintre : l'idéal.

I

Nous n'avons vu Lehmann que deux fois. La première visite que nous fîmes à l'artiste eut lieu dans son hôtel de la rue de Balzac. Nous gravîmes les nombreux degrés du petit escalier tournant ménagé dans le pavillon de droite de la cour principale. Au haut de l'escalier, le peintre, soulevant d'une main la portière de velours de l'atelier, nous reçut avec son fin sourire. Il était crânement coiffé de la petite toque que l'on retrouve dans son portrait intime et très original des *Uffizi*. L'entretien fut de la plus grande cordialité. Nous venions d'achever la vie d'un homme qui avait devancé Lehmann

dans l'école et notre livre était sur la table du peintre. Il voulut bien nous rappeler les pages de ce travail qui l'avaient frappé. Lui-même, vers 1845, avait exécuté le portrait du maître dont nous nous étions fait le biographe, et il s'excusa d'une façon charmante d'avoir osé, en ces années lointaines, — nous étions alors en 1878 — reproduire les traits d'un homme illustre. Il nous raconta comment il avait rencontré cet aîné. Il s'excusa presque de s'être rendu au désir du maître qui, par un sentiment d'estime et de gratitude, avait tenu à reproduire son profil avec un talent, une verve qui seraient attestés par tous ceux qui ont vu ce médaillon dans l'atelier de Lehmann.

Les œuvres d'art qui peuplent cet atelier sont nombreuses. Nous remarquâmes entre toutes un portrait d'Ingres. Le peintre l'avait exécuté « pour son plaisir », comme écrivait Michel Lasne au bas de la miniature sur vélin que l'on garde au Musée d'Issoudun, et où l'habile dessinateur a tracé sa propre image. Ingres occupait dans l'atelier de Lehmann une place de choix. Tout près de cette toile, inspirée par un sentiment de filial respect, s'en trouvait une autre à peine ébauchée. C'était le portrait d'un Religieux de l'Ordre de Saint-Dominique, dont le masque accentué n'était pas sans ressemblance avec la figure d'Ingres. Ce rapprochement avait suffi pour que Lehmann voulût garder les traits de ce moine.

Au cours des séances qu'il avait demandées au Dominicain, Lehmann avait conçu un vaste projet. Il s'était promis de décorer l'abside de la nouvelle chapelle éle-

vée par les fils de Lacordaire dans le faubourg Saint-Honoré, à quelques pas de la rue de Balzac où demeurait l'artiste. Ce projet était récent lorsque nous eûmes la bonne fortune de nous entretenir avec Lehmann. Il nous dit quel serait le sujet qu'il entendait traduire, et sa parole enthousiaste, colorée, pleine de netteté, laissait entrevoir le travail élevé de cet esprit sévère, difficile, naturellement inquiet. Lehmann n'a pas donné suite à la pensée généreuse qui l'occupait alors. Les événements politiques se sont précipités, et l'art a été proscrit du même coup que la prière des chapelles conventuelles mises sous scellés.

Nous nous persuadons que l'artiste eût tenu sa promesse avec amour si la maladie et les circonstances que nous rappelons ne l'en eussent empêché. De longue date, en effet, Lehmann, — bien que protestant, — avait pour les Frères Prêcheurs une affectueuse estime. Le secret de ce rapprochement nous est livré par M. Delaborde dans la lettre qu'il vient de publier et que Lehmann écrivait à l'âge de vingt-six ans au Père Lacordaire. Cette lettre est datée de Rome. L'artiste et le conférencier de Notre-Dame se trouvaient alors dans la Ville Éternelle.

« A toutes les époques, il est entré dans les devoirs et même dans les jouissances des hommes ayant la foi de chercher à la donner à ceux qui y aspirent. C'est ce qui me fait espérer que vous ne refuserez pas de vous occuper d'un inconnu. J'ai vécu vingt-six ans, et depuis longtemps déjà je cache, sous le masque de la légèreté, d'une satisfaction banale, imposée par ce qu'on appelle

les conditions heureuses de ma carrière, un malaise, un tourment continuel, pourchassant, dans l'espoir de me relever de mes chutes fréquentes, des illusions que je me crée sciemment, comme pour donner un sursis à une dernière et inévitable chute. Aujourd'hui, je suis tombé assez bas dans le doute de toutes choses pour craindre de perdre moralement l'haleine, pour désespérer, par moments, de la possibilité de vivre, parce que je ne sais plus pourquoi je vis. J'ai pensé devoir à ceux qui veulent bien compter sur moi dans ce monde un dernier effort pour y rester ; j'ai pensé aussi que si un homme peut donner la paix à un autre homme, ce doit être celui qui a su se creuser un port dans le roc des vérités éternelles. »

Tel est Lehmann dans sa jeunesse : tel nous le retrouverons à son dernier jour. M. Delaborde en témoigne :

« Cette soif de croyances, cette horreur du néant et du doute ne furent pas chez Lehmann des agitations passagères, des souffrances d'imagination violentes, comme les autres passions de la jeunesse et s'évanouissant comme elles avec le temps. Elles durèrent, au contraire, autant que lui-même, et s'il ne réussit pas toujours à trouver le repos dans la certitude, jamais du moins il ne consentit à s'engourdir dans l'indifférence. »

Après tout, il y a mérite à la lutte prolongée. Les âmes vulgaires ne connaissent pas ce besoin d'infini qui fut le supplice de l'artiste et troubla sa vie. Il n'y a que les nobles cœurs pour souffrir des vieilles cicatrices. Nous ne ferons pas un reproche de ses doutes à

cet homme qui se montre empressé dans la poursuite du vrai, qui, sans feinte et sans réticence, s'adresse en pénitent humilié à un prêtre, à un moine, lui, sectateur de Luther.

II

Mais ce que nous trouvons de plus surprenant chez Lehmann, c'est que l'artiste ait été tout à fait dissemblable de l'homme. L'homme est sans croyances, l'artiste n'a qu'une doctrine; l'homme hésite, l'artiste va droit au but. Autant cette âme sincère, mais troublée, se montre affolée dans sa recherche du vrai, autant cet esprit procède avec une sûreté de méthode, un choix de sujets dont on ne le voit jamais se départir. C'est un témoin du grand art, de l'art élevé dans ses compositions, dans son style, et fait pour orienter les intelligences vers le beau.

Disciple d'Ingres, auquel il avait été recommandé par Gérard, admis devant son futur maître dans le salon d'Hittorff, où se trouvaient ce soir-là Guérin et Léopold Robert, Lehmann est resté sur la brèche où avaient combattu, où étaient tombés Ingres et Flandrin.

Destiné à survivre vingt années à Hippolyte Flandrin, Lehmann dut se résoudre à ne pas jouir de la faveur publique qui avait entouré le peintre de Saint-Germain-des-Prés. Il faut bien le dire, au moment où disparut Flandrin, un singulier mouvement se produisait dans

l'école, et lui-même n'aurait peut-être pas gardé la grande place qu'il occupait en France si la mort ne l'avait prématurément frappé. Lehmann avait donc été à l'époque de sa maturité constamment en parallèle avec Flandrin dont le renom l'éclipsait. Flandrin mort, le goût s'égare, la peinture d'histoire a fait son temps, seul le portrait survit à cette révolution passagère qui emporte les esprits vers un art amoindri, bourgeois, vers la peinture de genre.

Tant de circonstances contraires n'émeuvent pas notre artiste. Les œuvres qui l'avaient séduit au sortir de l'atelier d'Ingres seront celles vers lesquelles reviendra sa pensée à un demi-siècle de distance. Les vastes peintures exécutées par l'artiste sur les murs de l'Institution des Jeunes-Aveugles, de l'ancien Hôtel de Ville, du Palais du Luxembourg, du Palais de Justice de Paris, sont de dates très différentes.

C'est en 1869 que Lehmann décora le Palais de Justice, hélas! deux ans trop tôt! Mais c'est à une époque plus rapprochée de nous qu'il exécutait son grand tableau de l'Ecole de Droit sur cette fière donnée : *Le Droit prime la Force*. Or, cette dernière page de longue haleine est une œuvre jumelle des meilleures compositions de l'artiste. Ni compromis, ni défaillance. Le peintre est de son école et ne change pas de drapeau. Quant aux portraits qu'il multiplie, la plupart sont des tableaux d'un mérite supérieur, notamment ceux de l'*Abbé Gabriel*, de l'*Archevêque de Paris*, de l'*Amiral Jaurès*, du *Comte de Gramont;* il y faut ajouter, en première ligne, celui de *M. Bouillaud*, au sujet duquel

M. Delaborde écrivait, il y a dix ans : « Il mérite d'être compté parmi les plus beaux que notre école ait produits depuis les chefs-d'œuvre d'Ingres en ce genre. Si certains portraits d'hommes, dus au pinceau de Paul Delaroche ou d'Hippolyte Flandrin, de MM. Amaury-Duval, Cabanel ou Baudry, peuvent, plus ou moins opportunément, entrer en comparaison avec celui-ci, aucun, nous le croyons, ne saurait lui être formellement préféré. »

Nous détachons ces lignes d'une étude sur des « Peintures murales exécutées dans la salle à manger d'un hôtel de Paris, par Henri Lehmann ». Cet hôtel, c'est celui du peintre, et bien que les panneaux qu'il projetait de faire ne dussent pas recevoir la sanction qui s'attache aux œuvres peintes dans un monument public, il a brossé avec un soin jaloux, avec une *maestria* superbe, les emblèmes de *la Moisson*, de *la Chasse* et de *la Pêche*. Ce sont des compositions originales, simples, élégantes et distinguées. Elles ne seraient pas déplacées dans une demeure princière. Entre toutes, la figure d'éphèbe qui symbolise la *Pêche*, est d'une grâce achevée.

III

Quel a donc été le secret de cette fidélité à l'art élevé, à l'idéal, chez un homme troublé, changeant et sceptique ? M. Delaborde n'oublie pas de le dire. De 1835 à

1837, c'est-à-dire alors que Lehmann n'avait pas encore vingt-trois ans, trois œuvres de grande valeur avaient appelé sur lui l'attention des critiques. C'étaient le *Départ de Tobie*, la *Fille de Jephté*, les *Fiançailles de Tobie et de Sarah*. Des applaudissements unanimes saluèrent l'apparition de ces premières toiles d'un tout jeune homme, qui étaient plus que des promesses. Ces compositions avaient pour cadre l'Orient, et Decamps, Delacroix, Marilhat étaient de redoutables émules pour quiconque s'avisait de peindre une scène orientale. N'importe ; le nom de Lehmann fut rapproché de ces noms célèbres. On se plut à voir dans l'élève d'Ingres un maître au tempérament personnel, capable de s'aventurer sans péril dans les sphères où Delacroix se jouait des difficultés et des écueils, en homme au génie plein de fougue.

Certes, c'était là, pour un peintre, une épreuve délicate. Etre acclamé à vingt-trois ans ! Qui donc oserait se prometttre de garder son sang-froid en face du succès précoce, lorsque les vieillards eux-mêmes ne sont pas toujours protégés contre l'ivresse du triomphe? Eh bien ! Lehmann, et ce fut peut-être le plus grand acte de sa vie, ne se laissa pas dominer par la vogue dont il était le favori. Rompant avec ceux qui lui demandaient d'être leur guide, il voulut, pour un temps encore, redevenir le disciple des maîtres. Sévère à lui-même, il écrivait alors : « Ma soif de savoir plus dans l'art et en dehors de l'art est immense. » Mais ce ne sont pas les paroles qui décident de la valeur d'un homme, ce sont les actes.

« L'origine étrangère de Lehmann, a dit M. Delaborde, ne lui laissait pas la faculté de concourir pour le grand Prix de Rome, ni, par conséquent, l'espoir bien fondé sans cela d'obtenir un jour le titre de pensionnaire de l'Académie de France ; ce fut donc à l'aide de sacrifices tout personnels qu'il réussit à se rendre en Italie, non pas, comme tant d'autres, pour y vivre en se souvenant de Paris, mais pour y renouveler ou y compléter son éducation d'artiste. Déjà presque célèbre, il voulut travailler avec un redoublement de zèle à s'assurer l'avenir au lieu d'exploiter sans effort le présent ; en un mot, il voulut, au risque d'être momentanément oublié, se soustraire, par pur désir du progrès, à la notoriété actuelle et aux séductions de plus d'une sorte qui commençaient à en résulter. Rare exemple de courage, bon à rappeler surtout à notre époque d'ambitions prématurées et de production hâtive ! »

IV

Nous nous serions reproché de ne pas donner place dans cette étude à ce grave avertissement adressé par le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts aux jeunes pensionnaires de la Villa Médicis. Car ces messieurs voudront s'y méprendre, et le blâme qu'on est bien forcé de leur infliger, ils essaieront de l'éluder. Peine perdue, messieurs ! « Lehmann réussit à se rendre en Italie, non pas, comme tant d'autres, pour y vivre en

se souvenant de Paris. » C'est à l'Académie qu'a été prononcée cette parole, et nous y souscrivons sans réserve. Il y a trop longtemps que les pensionnaires de l'Académie de France à Rome emploient leurs années d'études à produire en vue du Salon de Paris. Il y a trop longtemps que leurs Envois sont médiocres, et qu'après avoir figuré à l'École des Beaux-Arts, nous les voyons reparaître au palais des Champs-Elysées. Il y a trop longtemps que les élèves inscrits à l'École de Paris prennent part aux Salons. Le Salon! le bruit qu'on y fait, les commandes qu'on y glane, les médailles qu'on y mendie, voilà toute la philosophie de la jeune école. Préservons à tout le moins les élèves des ateliers de l'Etat et les pensionnaires de l'Académie de France de ces inutiles convoitises! Ah! les révoltes! ah! le courroux! ah! les injures de toute cette jeunesse ignorante et superbe, le jour où l'on fera la réforme que j'indique. Mais que vaut un feu de paille?

Tout beau! messieurs de la Villa Médicis! Je n'ai pas eu le Prix de Rome, sans doute parce que Colbert ne l'a pas institué pour les écrivains, et il a eu raison; mais, à votre exemple, au temps de ma jeunesse, j'ai porté le titre de « pensionnaire ». Or, on ne nous permettait point, en ces années studieuses, de publier des livres, encore moins de faire jouer des vaudevilles. Sages prescriptions qui nous obligeaient au travail. Puisque vous mésusez de la liberté, puisque vous désertez l'étude, puisque la contemplation muette et féconde des chefs-d'œuvre de l'art qui vous entourent ne vous empêche pas de faire des vaudevilles, tôt ou tard, l'Etat qui vous nourrit se

lassera de vos caprices, et vous apprendrez de lui que vous êtes des élèves, et rien de plus.

Colbert ne pouvait tout prévoir.

V

Pendant les deux premières années de son séjour à Rome, Lehmann s'abstint de prendre part au Salon de Paris. Il avait retrouvé, dans la Ville Éternelle, Ingres, son maître, qui gouvernait avec autorité la Villa Médicis, et les suffrages de ce chef d'école parurent plus enviables au jeune artiste que les faciles succès qu'il eût pu rencontrer à Paris. « Il reprit auprès d'Ingres, a dit M. Delaborde, ce modeste rôle de disciple interrompu malgré lui depuis trois ans, et, pour le continuer de plus près, pour s'y astreindre plus rigoureusement encore, il sollicita comme une faveur l'autorisation d'aider Ingres dans les travaux qu'il avait entrepris. Plusieurs parties du *Portrait de Cherubini* et de la *Vierge à l'hostie* ont été préparées par Lehmann, ou même exécutées par lui sous la direction du maître. Le fait, assurément, ne saurait en rien compromettre l'authenticité des deux ouvrages et les titres de celui qui les a signés; mais n'honore-t-il pas assez, pour qu'on s'en souvienne, l'abnégation respectueuse de l'auxiliaire qui s'effaçait ainsi? »

Lehmann reparut au Salon en 1840 avec le portrait de *Franz Liszt*, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, et *Sainte*

Catherine d'Alexandrie portée au tombeau. L'artiste, dans la composition de cette toile, s'était inspiré des lignes suivantes tirées de la Vie des Saints : « On vit que les anges enlevèrent son corps de terre et le portèrent à travers les airs jusqu'au mont Sinaï où ils l'ensevelirent. »

Chose surprenante, Lehmann se montra moins indépendant, moins personnel dans cette page religieuse que lorsqu'il avait traité les scènes bibliques sur lesquelles se fondait sa célébrité naissante. Toutefois, ce n'étaient pas les peintures italiennes qui l'influençaient, c'était l'Allemagne, son pays d'origine — il était né à Kiel, — l'Allemagne qu'il avait voulu revoir en se rendant à Rome, et ses juges les plus bienveillants ne purent s'empêcher de surprendre en face de cette toile la trace du souvenir persistant que lui avait laissé dans l'esprit la *Sainte Catherine* de Mucke.

En 1842, Lehmann enverra trois portraits au Salon, au nombre desquels celui de *Hugues de Payens,* premier grand-maître de l'Ordre des Templiers, commandé à l'artiste par la Liste civile pour la modeste somme de huit cents francs. Il exposera, la même année, des *Femmes près de l'eau*, composition pleine de jeunesse dont le sujet lui avait été suggéré par ces vers des *Feuilles d'automne :*

> Là, des saules pensifs qui pleurent sur la rive,
> Et comme une baigneuse indolente et naïve,
> Laissent tremper dans l'eau le bout de leurs cheveux.

Un an plus tard, il revient aux sujets bibliques avec son *Jérémie*, aujourd'hui au Musée d'Angers. Mais de

nombreux portraits de femmes détournent l'attention de ces pages d'histoire religieuse et classent Lehmann parmi les meilleurs portraitistes de l'époque, jusqu'à ce qu'il ait produit cette œuvre exquise et charmante, connue de tous, popularisée par la lithographie en même temps qu'elle restait placée sous le regard de plusieurs générations au Musée du Luxembourg, *les Océanides*.

« Un nuage gonflé de larmes vient charger mes yeux à l'aspect de ton corps qui se dessèche sous la pierre et se consume dans ces nœuds d'airain », avait dit Eschyle. Ce sont les larmes des Océanides que Lehmann a voulu traduire. M. Delaborde s'est justement arrêté devant cette toile. « Quoi de plus vraisemblable, dit-il, et de moins réel en même temps, quoi de plus idéalement chaste que la nudité de ces filles de la mer au corps pâle et, comme l'ivoire sous les frottements de la lime, incessamment poli par le contact des flots. Ici, la beauté des formes n'est que le laisser-passer de l'expression pathétique. »

VI

L'expression pathétique; retenons ce mot qui résume les préoccupations constantes de Lehmann. A l'encontre de tant d'autres, Lehmann est un penseur. Disciple d'Ingres par la date et le procédé, il est de la race de Poussin quand il conçoit une œuvre. Il veut qu'une page de peinture soit une page écrite, lisible pour tous

et philosophique. Aussi, que de recherches patientes, que de lectures, que de méditations lorsqu'il prépara ses compositions de la Galerie des Fêtes à l'Hôtel de Ville, la décoration du Palais de Justice, celles de l'église de Saint-Louis en l'Ile ou de l'église de Sainte-Clotilde, à Paris ! Cependant, le travail excessif qu'il s'imposait par conscience n'était pas une excuse à ses yeux pour s'attarder dans sa tâche. Que l'on se rappelle la Galerie des Fêtes avec ses cent quarante mètres carrés de peinture que Lehmann fut obligé d'exécuter en dix mois ! Vitet, le judicieux écrivain d'art, rendit justice au peintre, et l'étude qu'il fit alors de cette œuvre considérable n'est point oubliée.

Toutefois, Vitet relève çà et là des sujets complexes, subtils, tourmentés. Mais il loue l'artiste sur le choix de son épopée, « l'histoire de l'humanité, depuis les premiers combats de l'homme contre la nature jusqu'aux dernières conquêtes de l'industrie, de la science et de l'art. » Encore que ce vaste poème ait quelque chose de sévère, Vitet ne s'en effraie pas, et il estime que « l'auteur a bien fait de rester sérieux, même à côté des violons ».

Singulière coïncidence, l'étude de Vitet renferme, en même temps que la critique de l'œuvre de Lehmann, celle des peintures murales de Flandrin dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul, et, soyez-en sûr, on lit plus volontiers l'éloge de Flandrin que celui de son condisciple. L'un des deux devait être sacrifié dans une certaine mesure, et ce ne fut pas Flandrin. M. Delaborde a constaté, voilà près de quinze ans, cette inconsciente et

redoutable rivalité des deux maîtres. « L'opinion, disait-il, consent malaisément dans notre pays à traiter avec une égale faveur deux artistes à la fois, surtout lorsque ces deux artistes se vouent à des travaux du même ordre. Combien de gens avons-nous vus qui ne savaient louer Delacroix qu'à la condition d'immoler Scheffer ou Delaroche, ou pour rappeler des souvenirs moins récents, quel retard la gloire de David n'a-t-elle pas fait subir à la célébrité de Prud'hon ! »

VII

Convient-il d'attribuer à cette situation fortuite ce que Lehmann laissait percer d'étrangeté à certaines heures de sa vie? Cette « gaieté de sang-froid », dont lui-même a parlé, et qui n'était pas une gaieté franche, ce besoin de solitude qui hantait son esprit et ressemblait à une misanthropie intermittente, d'où provenaient-ils ? L'artiste n'avait-il pas fait un brillant mariage ? N'était-il pas tenu en haute estime par ses pairs ? L'Académie des Beaux-Arts ne l'avait-elle pas appelé, voilà tantôt vingt années, à succéder à Alaux? N'avait-il pas rejoint son rival et son ami Hippolyte Flandrin sous la coupole de l'Institut, à l'heure même où celui-ci prenait le chemin de Rome afin d'y mourir? Comment expliquer le caractère morose de cet homme qui, rencontrant un jour un peintre de sa génération, disait en parlant des élèves d'Ingres : *Fuimus Troës, fuit Ilium*, paroles à tout

le moins ambitieuses. Comment pénétrer le secret de ce langage obscur qu'il affectionnait de tenir à certaines heures?

Nous nous souvenons avoir vu Lehmann à Étretat, pendant l'été de 1880. Il habitait un rez-de-chaussée, dans la rue principale, et passait là de longues journées isolé, songeur, silencieux. Ses proches occupaient un petit hôtel de l'autre côté de la rue : il n'y paraissait qu'à l'heure du repas. Il nous reçut d'ailleurs avec une grande aménité, mais l'entretien prit bientôt un caractère philosophique que ne motivait pas la circonstance.

Nous insistons sur ce point, parce que, aux yeux de beaucoup de gens, l'homme, chez Lehmann, a certainement nui à l'artiste. Il faut le regretter. L'homme, en ses bons jours, avait la taille du peintre, si même il n'était plus grand que lui. Lehmann ne cessa pas de garder au cœur le souvenir de deuils intimes qui assombrirent encore son caractère naturellement sérieux. Vers la fin de sa vie, un mal opiniâtre le tortura sans trêve. Les doutes qui l'avaient troublé à l'époque où il écrivait au Père Lacordaire la lettre que l'on connaît, il les porta sans cesse au plus secret de son âme, avide de lumière et de repos. En un mot, des influences extérieures, involontaires, ont eu raison de cette intelligence en perpétuel labeur. Mais que l'Allemagne, sa patrie natale, entrât en lutte avec la France, son pays d'adoption, il écrivait aux siens : « Je suis Français, ma langue est celle de la France, et désormais je renonce à jamais écrire une lettre en langue allemande. » Que la Commune anéantît le même jour ses peintures de l'Hôtel de Ville et du

Palais de Justice, ce désastre personnel ne lui arrachait qu'un cri de gratitude : « Je ressens, disait-il, comme une âpre volupté, comme une amère satisfaction de ne pas sortir entier, sain, sauf, et en quelque sorte injustement préservé d'une catastrophe où sombre ce qu'il y avait de plus beau et de meilleur de ma génération et de bien d'autres. »

Parole magnifique d'un mutilé qui se fait gloire de sa blessure pour son pays. Au lendemain de ces jours funèbres, Lehmann réclamait la faveur de détruire ses peintures de l'église de Sainte-Clotilde dont il n'était pas satisfait, et, prenant sa brosse, il répondait en artiste et en Français avec sa toile *le Droit prime la Force* à la parole criminelle d'un célèbre homme d'Etat en qui Lehmann n'a jamais voulu reconnaître un compatriote.

1883.

VII

LA PRINCESSE
DE BEAUVAU

Quand ils meurent, les membres de l'Institut peuvent compter sur l'éloge d'un Secrétaire Perpétuel. Les artistes dramatiques qui ont succombé dans l'année sont ordinairement salués par le Ministre chargé de présider la distribution des prix au Conservatoire. La femme française, à sa mort, a la plus belle part : le salut de la presse.

Hier, la presse de Paris saluait le cercueil d'une femme éminente, Mme la princesse de Beauvau.

Ce qu'elle fut dans le monde, on l'a dit et bien dit. Sa fière beauté, son esprit, son inépuisable obligeance, sa charité patiente sont connus.

Mlle Ehrmann, une amie, enverra le profil de la princesse au prochain Salon.

Je voudrais dire un mot du génie de Mme de Beauvau.

J'appelle génie la vertu supérieure et innée, toujours

docile à la voix des êtres d'élite. Cette vertu, la princesse de Beauvau l'a possédée. Il semble qu'elle n'eût qu'à redire la devise étrange des du Chastel de la Bellière : *Dà vad è teni*, « Tu n'as qu'à venir, » pour que l'inspiration descendît.

Nous nous souvenons de l'Exposition vraiment curieuse ouverte il y a trois ans par la princesse, aux Champs-Elysées. Elle ne voulait pas que l'on donnât son nom à cette Exposition.

Elle l'appelait le « Salon des Dames françaises ».

Nous avons vu à ce Salon de merveilleux ouvrages de la vicomtesse de Courval, de Mme Dubisay, de la princesse Czartoryska, de la comtesse de Saint-Clair, de Mmes Andral, de Joly, de la Rochette, de Dampierre, de la comtesse de Biencourt, etc, etc.

Toutes ont des doigts de fées.

La princesse de Beauvau avait des doigts de chérubin.

Personne au faubourg Saint-Germain, pas plus qu'au faubourg Saint-Honoré, ne voudrait y contredire.

Rappelez-vous, si vous l'avez vu, ou plutôt rappelez-moi ce *Coq gaulois* que Mme de Beauvau avait dessiné dans sa pose impérieuse, avec son coup d'œil dominateur et les grandes ondes de sa robe aux bruns reflets. L'artiste avait fait de cet oiseau domestique la parure d'un écran.

Près de cette toile était exposé un *Paysage* d'Oudry. Mme de Beauvau, usant de « chenille » comme d'autres se servent de couleurs à l'huile, n'avait pas craint de grandir un panneau réduit de Largillière, allant jus-

qu'à lui donner les proportions d'une vaste tenture. Et, d'une main légère, elle avait répandu sur le canevas la transparence et la vigueur, alternant les tons, modelant le relief, et toujours habile à ne pas franchir la limite au delà de laquelle le style perdrait sa noblesse ou son caractère.

On peut voir ce remarquable travail dans le salon de Mme de Chambrun.

Mais l'œuvre la plus admirée à l'Exposition dont je me fais le guide rétrospectif, c'était la *Vierge de la Délivrance*, de M. Ernest Hébert, reproduite à l'aide de fils d'argent par la princesse de Beauvau. Tout le monde a vu le tableau de M. Hébert. On sait quelle poésie enveloppe, comme une atmosphère éthérée, le drame maternel pieusement tracé par le peintre sur une toile qui décore aujourd'hui la petite église de la Tronche, dans l'Isère.

Mme de Beauvau, qui aurait pu concevoir ce poème dans son âme d'artiste et de chrétienne, l'a transporté sur le drap d'or d'une chape.

Car, telle était la pente de son génie, cette femme voulait que l'aumône, sous sa forme la plus délicate et la plus élevée, fût le terme et comme la raison d'être de ses travaux élégants et de longue haleine.

Elle avait connu Mme Swetchine, Ozanam, le P. Lacordaire. Elle avait pour l'Ordre de Saint-Dominique une sollicitude égale au culte qu'elle gardait à la grande mémoire de Lacordaire. Quand elle parlait du comte de Falloux, le survivant de la génération militante et

chrétienne qui nous a précédés, ce n'était jamais sans émotion.

La dernière fois que nous vîmes la princesse de Beauvau, c'était le 14 août de l'année 1881, à Houlgate. Elle était étendue sur un lit de repos, dans le *hall* de sa villa, si magiquement située au penchant d'une falaise, qu'on se croit, dans les jours de soleil, près du golfe de Naples.

Elle était très pâle. La mort inexorable l'avait touchée.

Son accueil fut d'une exquise bonté. Elle oubliait sa souffrance pour parler d'art. Pendant une heure, elle rappela ses rapports d'autrefois avec Ary Scheffer, Paul Delaroche et maint autre de nos maîtres disparus. Tout à coup, se soulevant avec peine :

« — Avez-vous remarqué, nous dit-elle, dans la façade de la villa deux baies qui attendent des bustes?

« — Oui, princesse.

« — Eh bien ! je veux mettre là Michel-Ange et Jérôme Savonarole. Trouvez-moi deux artistes de mérite pour modeler ces grandes effigies. »

Nous lui promîmes de nous charger de ce soin. Puis une crise la saisit. Nous comprîmes, à la contraction de ses traits, combien elle souffrait. Elle, sans se plaindre, essaya de sourire, et nous crûmes l'entendre murmurer: *Dà vad è teni* « Tu n'as qu'à venir. » Mais, cette fois, ce n'était plus l'inspiration qu'elle appelait: c'était la Mort.

La Mort est venue.

1881.

VIII

CHARLES TIMBAL

Peintre, curieux et écrivain. Ces trois mots résument la vie de Charles Timbal.

L'homme avait dans le regard, dans les manières, dans la parole quelque chose de contenu. Sa réserve était faite de raison. Il était évident pour quiconque approchait l'artiste que s'il ne parlait pas, ou si ses jugements étaient formulés avec brièveté, il se faisait violence dans une certaine mesure, pour en agir de la sorte, car, de lui-même, Timbal était volontiers causeur. Son esprit sérieux ne dédaignait pas le discours rapide, semé de saillies toujours fines, et parfois de subtils paradoxes.

C'était un Parisien doublé d'un penseur, et il y avait profit à l'entendre, parce que sa conversation toujours élevée maintenait l'esprit de ses interlocuteurs dans des régions sereines, où les hommes et les œuvres demeurent éternellement des modèles. Il semblait que le tour qu'il savait donner aux joûtes de paroles qui l'at-

tiraient n'était que l'artifice d'un raffiné, d'un délicat, naturellement en défiance sur les forces de celui qu'il conviait à le suivre, dans ses échappées à travers les grands siècles de l'art.

I

Peu d'existences présentent autant d'unité que la vie de Charles Timbal. Homme de pensée, c'est trop peu dire, homme de conviction, Timbal s'adonna de préférence à la peinture religieuse.

Ses croyances chrétiennes, avec lesquelles il ne transigea pas, le portaient sans doute vers cette branche maîtresse de l'art pittoresque ; mais nous pouvons croire que son culte pour Giotto, Angelico, Raphaël ne fut point étranger non plus à la vocation de l'artiste. C'est ce culte qui nous a valu, de 1848 à 1875, la *Mise au tombeau*, l'*Agonie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Saint Jean à Ephèse*, la *Vierge au Prétoire*, le *Portement de Croix*, l'*Église triomphante*, vaste composition peinte dans l'abside de l'église de Pierrefitte, les *Funérailles d'un Martyr chrétien sur la Voie latine*, la *Vierge au pied de la Croix*, et ce tableau si pur de style et de sentiment, un *Sermon de Sainte Rose de Viterbe*. Le succès de cette toile n'est pas oublié. Ceux qui ont visité le Salon de 1861 se souviennent d'une enfant de douze ans arrêtant par sa parole la guerre civile allumée entre ses concitoyens.

Timbal obtint une première médaille à l'issue de l'Exposition.

L'année suivante, l'artiste abordait la peinture murale dans la chapelle de Sainte-Geneviève, à l'église de Saint-Sulpice, et dans la chapelle des Catéchismes, à Saint-Etienne du Mont.

Les scènes de la vie de sainte Geneviève, que Timbal entreprit de peindre à Saint-Sulpice, furent achevées en 1864. Elles valurent au peintre la décoration de la Légion d'honneur. Admirablement comprises, exécutées avec un art personnel et jeune, elles honorent grandement l'artiste qui les a signées.

La *Présentation au Temple*, le *Sermon sur la montagne*, l'*Institution de la sainte Eucharistie* ornent de leur trilogie sévère les murs de Saint-Etienne du Mont. Cependant, si remarquables qu'elles soient, ces peintures sont moins heureuses que celles exécutées plus tard par Timbal dans l'église de la Sorbonne. *La Théologie* et *Ex Christo omnis scientia*, tels sont les titres des deux grandes compositions de la Sorbonne « dont l'ordonnance pittoresque, a dit un critique, à la fois très savante et très imprévue, ferait honneur aux artistes de notre temps les plus justement renommés. »

Ces œuvres de longue haleine n'avaient pas occupé le peintre au point qu'il ne sût se ressaisir pour composer ce tableau suave et charmant : *la Muse et le Poète*, que le Louvre a voulu posséder. Puis, sentant qu'il n'avait plus devant lui que peu d'années de labeur, Timbal, devenu critique d'art, obsédé par un mal opiniâtre et cruel, peignit encore quatre tableaux pour la

chapelle du Noviciat des Petites Sœurs des Pauvres, à Rennes, un *Ensevelissement de Notre-Seigneur Jésus-Christ* et une *Présentation de la Sainte Vierge au Temple*, destinée à la modeste église d'Incarville, dans le département de l'Eure. Et pendant qu'il caressait du regard ces œuvres dernières, il consacrait à la *Descente de Croix*, de Michel-Ange, une page émue qu'il fermait sur cette immortelle lamentation du Florentin :

« Ne plus peindre, ne plus sculpter, repose toi, mon âme, et tourne-toi vers cet amour divin qui, pour te saisir, a ouvert les bras sur la croix. »

Nè pinger, nè scolpir, fia più che queti
L'anima volta a quel divino amor
Ch'aperse, a prender noi, in croce le braccia.

Cette parole de Michel-Ange, Timbal se l'appliqua certainement le jour où il acheva le tableau de l'église d'Incarville. Nous avons connu l'homme et nous pourrions témoigner de ses croyances, si les œuvres qu'il laisse ne parlaient plus haut que les témoins.

Encore que le nom de Timbal comme peintre d'histoire n'ait pas acquis cette notoriété qui sert de base aux applaudissements du public, il ne faut point supposer que l'artiste fut de taille ordinaire. Une chose a manqué à Timbal : il n'était pas coloriste au sens étendu et variable que l'on donne de nos jours à cette expression. Sa palette avait moins d'éclat que de fermeté ; la gamme générale dans laquelle il traduisait ses meilleures conceptions était sourde, parfois monotone, presque toujours attristée. Oui, sans doute, c'est une grave lacune chez un peintre de ne pouvoir parler la langue

de la lumière ; oui, le miroitement des couleurs, les effets chatoyants, les oppositions heureuses de ton similaires, qui se répondent aux deux extrémités d'une toile comme les voix des solistes dans le chœur antique, appellent le regard, fixent l'esprit et fondent souvent, par leur irrésistible séduction, de durables renommées.

Mais est-ce là tout ce que vous exigez du peintre ? Depuis un siècle et plus, les meilleurs esprits se plaignent de l'ignorance des artistes. Timbal était profondément instruit sur toutes choses susceptibles d'intéresser son art. On regrette que les Salons soient encombrés d'œuvres hâtives. Notre artiste n'a laissé que des pages réfléchies, étudiées, sagement composées. On reproche aux peintres de ce temps de travailler sans amour. Timbal a eu plus que l'amour, il avait la foi. Aussi, plus on voudra scruter son œuvre, plus on se convaincra que cet élève de Drolling était, en fin de compte, un frère d'armes d'Orsel et de Flandrin, dont il est resté l'ami.

Sa peinture n'a pas le même charme que celle dont Hippolyte Flandrin a si brillamment enveloppé les murailles de Saint-Germain des Prés ou de Saint-Vincent de Paul, mais elle est de même origine, de style équivalent, d'une élévation non moins grande.

Notre époque n'est pas si féconde en penseurs et en hommes convaincus que nous ayons le droit de dénier aux esprits cultivés ce qui les distingue. Timbal a eu ce rare mérite de ne demander à son pinceau que des scènes dont il avait de longue date médité la grandeur. « N'y a-t-il donc plus dans les églises chrétiennes que

des souvenirs ou des usages? Est-ce que les mystères qui s'y célèbrent ont perdu leur signification actuelle et leur vertu ? Est-ce que le saint sacrifice n'est plus qu'une tradition historique, une commémoration muette, une pratique stérile? Est-ce que le vide s'est fait dans le calice et sur l'autel? Si vous le croyez vraiment, déclarez-le ; si cela est, prouvez-le ; si l'Evangile ment, démentez-le, et détournez-vous franchement d'un art qui se fait le complice de ces fraudes ; mais laissez-là ces semblants de déférence qui ne profitent à rien ni à personne, et qui, dans votre propre pensée, ne peuvent servir qu'à entretenir, tant bien que mal, un préjugé. Grâce à Dieu, il se trouvera toujours des esprits et des cœurs auxquels ces sentiments négatifs ne sauraient suffire ; il se trouvera toujours des gens pour chercher la beauté et la vérité infinies au delà des formes visibles, et pour reconnaitre que, dans le domaine de l'art comme dans tout ce qui touche à l'âme, le besoin de croire, d'aimer, d'espérer ne se supprime pas plus que la nécessité de manger pour vivre ou d'user de ses poumons pour respirer.

« Timbal était un de ces hommes-là. »

C'est M. le vicomte Delaborde qui a écrit ces lignes. On les trouvera gravées au frontispice du monument littéraire dont l'artiste avait laissé les pierres dispersées dans des journaux ou des revues, et que des mains pieuses ont réunies afin que l'écrivain de race ne fût pas moins connu que le peintre par ceux qui viendront.

II

Mais il n'est pas temps de nous occuper des *Notes et Causeries sur l'art et sur les artistes*. Une chose dans la vie de Timbal doit passer avant ses études écrites, c'est sa collection.

Cet homme distingué, amoureux du beau dans son acception la plus haute, a jugé plus urgent de s'entourer de chefs-d'œuvre que de les décrire ou de raconter leurs origines.

Possesseur d'une honnête fortune, l'artiste se sentit promptement attiré vers les restes de l'art ancien, que les connaisseurs poursuivent discrètement, mais sans se lasser jamais, tant que l'œuvre découverte et convoitée n'est pas entrée dans leur cabinet.

O! les voluptueux et les avares! Ils se sont appelés dans le passé Marolles, Crozat, Jabach, Mariette. Ils se nommaient hier His de la Salle, Reiset, La Caze, Sauvageot, Timbal. Ceux qui demeurent debout sur le seuil des temples qu'ils ont peuplé d'idoles répondent aux noms enviés de duc d'Aumale, marquis de Chennevières, Gréau.

Les maîtres anciens, avons-nous dit, étaient aux yeux de Timbal les vrais éducateurs de l'artiste. Le respect qu'il professa toujours envers les dieux de l'école devait servir au collectionneur, alors que plus d'une fois peut-être le peintre s'était découragé en compa-

rant ses propres ouvrages aux chefs-d'œuvre du quinzième et du seizième siècle.

« A quoi bon, disait le peintre, prétendre entrer en lutte, alors qu'on se sait vaincu d'avance? Pourquoi essayer de répéter, et de répéter certainement en moins bons termes, ce que d'autres ont admirablement exprimé ; ou bien, à moins d'être un homme de génie soi-même, comment, sans présomption ridicule, espérer qu'on trouvera quelque chose à dire, quelque découverte à faire après eux? Passe encore là où il s'agit d'interpréter les réalités qui nous entourent. On peut sans doute dans le fait présent, dans le mouvement des idées actuelles, rencontrer quelque élément à dégager, quelque progrès à déterminer que nos devanciers ne soupçonnaient pas; on peut ajouter ainsi un nouveau chapitre à l'histoire de l'art ; mais on n'arrive qu'à en rééditer sans profit pour personne les pages déjà consacrées, lorsqu'on reprend, comme j'ai d'abord essayé de le faire, une tâche qu'il n'appartenait qu'aux artistes souverains de s'attribuer, et qu'ils ont irrévocablement menée à fin. »

Ce langage, M. Delaborde n'est pas le seul à l'avoir surpris sur les lèvres de Timbal. Il nous a plus d'une fois confié à nous-même l'expression chagrine de ses doutes, l'excuse exagérée de son inaction.

En ces instants-là, Timbal avait tort.

Notre âge n'est pas dispensé de peindre parce que Raphaël et Poussin sont venus avant nous. David, Homère et Platon n'ont pas délié l'humanité du devoir de chanter les joies et les larmes, pas plus qu'ils n'ont af-

franchi les intelligences prédestinées à ce noble labeur de la mission de scruter les causes, d'étudier la marche pénible et mystérieuse des siècles vers le Dieu qui a créé les temps. Non, l'effort intellectuel et moral n'est pas une chose indifférente que l'homme soit libre de s'attribuer ou de répudier selon son caprice. L'effort nous est imposé, et il n'est pas prudent, sur quelque champ que doive s'exercer notre activité, de nous laisser atteindre par le découragement en face du génie. Tel n'est pas le dessein de Dieu qui a permis que des modèles fussent offerts à notre émulation sur tous les chemins de la gloire, à toutes les étapes de l'humanité.

Mais plus notre artiste montrait de scepticisme à l'endroit de la vocation du peintre contemporain, plus la foi, l'enthousiasme de l'amateur grandissaient. Aussi quelle exquise collection ce fin chercheur sut composer de 1850 à 1870!

Justement épris des œuvres sévères et naïves dont les grandes écoles italiennes du quinzième siècle ont été si prodigues, Timbal ne négligea rien pour s'assurer la possession des plus rares dessins, peintures ou ivoires de cette époque. Et, de ses trouvailles, ce singulier collectionneur ne se targuait nulle part. La presse retentissait autour de lui de découvertes banales, tandis que le peintre accumulait sans bruit, sans ostentation, sans aucune recherche de célébrité, des compositions uniques, sans lacunes, introuvables. « Charles Timbal, a dit M. Bonnaffé, s'était fait une place à part. Il vivait en dehors de la mêlée, au milieu de sa chère collection qu'il augmentait dans l'ombre, ne cherchant ni à l'an-

noncer bruyamment, ni à la dissimuler, ouvrant sa porte à quelques amis, amoureux comme lui des choses exquises. »

III

Hélas! la quiétude du chercheur devait être un jour cruellement troublée. L'année terrible sonna. L'incendie de la Bibliothèque du Louvre et la destruction, par ceux qui avaient allumé cet incendie criminel, de la collection Gatteaux jetèrent l'âme de Timbal dans des perplexités dont il ne sut pas triompher. Il perdit pied sur les décombres. Les ruines l'effrayaient. Il eut peur pour son pays. Ce Français, ce Parisien trembla, et, se souvenant trop vite du mot désespéré que l'histoire a longtemps prêté à Kosciusko lorsqu'il fut blessé à Macieiowice, Timbal, dans son effroi, se prit à murmurer malgré lui « *Finis Galliæ* ». Cédant alors à une détermination trop prompte, il se sépara de sa galerie comme un homme qui se sent touché par la mort. M. Gustave Dreyfus en fut l'acquéreur.

En quittant ces compagnons nécessaires de sa vie, l'artiste obéissait à des craintes déraisonnables, mais invincibles. « Timbal, nous apprend son biographe, s'était toujours proposé de léguer à l'un de nos grands établissements publics les trésors qu'il avait amassés. Mais comment compter maintenant sur l'avenir? Quelle sécurité se promettre, quelles garanties de salut espérer pour le précieux dépôt dont il avait rêvé d'enrichir

après lui le patrimoine national ? Révolté et découragé tout ensemble, Timbal crut voir dans les violences de la veille une menace, sinon un danger inévitable pour un jour prochain, et, de peur de se trouver condamné à assister à l'anéantissement de tout ce qu'il avait aimé, il prit le parti d'éloigner de ses yeux ces objets si longtemps, si tendrement choyés, qui ne lui parleraient plus désormais que de ses inquiétudes.

« Il se décida donc à céder sa collection, non par esprit de spéculation — le prix auquel il l'aliéna en ferait foi — non par caprice, mais afin d'échapper à l'obsession d'une idée fixe, au pressentiment, justifié ou non, d'un malheur. »

Cette séparation consommée, Timbal fut torturé par le regret. Rien ne put le consoler de la décision funeste qu'il avait prise.

Combien de tels remords font honneur à l'homme! Il n'était pas de ceux qui trafiquent du beau! Sa maison n'était pas un comptoir. On n'eût pas trouvé chez lui ces livres de comptabilité, tenus en partie double par certains amateurs en renom qui acquièrent dans l'espoir de revendre avec gain, et qui ne songent pas même à regarder les chefs-d'œuvre dont ils sont les possesseurs d'aventure, si ce n'est pour s'assurer que la pièce est intacte ! Ces gens-là sont des spéculateurs et des experts, ils ne méritent pas le titre d'amateur, synonyme d'amant, car ils ne savent point aimer.

Eh quoi! Surenchérir sur le génie; se faire des revenus avec cette fleur immatérielle et presque divine de l'esprit humain, la beauté; coter, à l'instar d'une obli-

gation de charbonnage ou de tramway, la vision d'en haut, le parfum, la grâce fixés sur une toile par Fra Angelico, sur le marbre par Mino da Fiesole, quelle profanation ! On s'approche de ce qui est saint pour le vénérer, non pour le transformer en un produit vénal ! L'art est saint.

C'est bien ainsi que l'entendait Timbal, et lorsque l'amateur eut mesuré la solitude de son cabinet désert, il se remit en campagne afin de reconstituer vaillamment sa collection disparue. Il sentait le besoin de se hâter, car ses dieux de la veille emplissaient son esprit de souvenirs amers. Peut-être aussi l'artiste avait-il le pressentiment de sa mort prochaine. En moins de dix années, au milieu d'occupations multiples et pendant les rares accalmies des derniers temps, ce chercheur intrépide, mais difficile, repeupla son musée d'une centaine d'œuvres d'un mérite supérieur.

Qu'est-ce que cela ? diront les spéculateurs. Timbal se bornait donc à découvrir dix œuvres d'art dans le cours d'une année !

Eh ! oui.

Après tout, étant donné que l'amateur n'admît rien qui ne fût exquis, nous trouvons que ses bonnes fortunes ont été nombreuses. Que l'on nous dise si des galeries commencées depuis de longues années renferment beaucoup de dessins comparables à celui de Raphaël : *La Sainte Vierge, l'Enfant Jésus, Saint Sébastien et Saint Roch*, passé de la collection Vallardi dans celle de Timbal. Trois tableaux, l'un de Fra Beato Angelico : le *Martyre de Saint Côme, de Saint Damien*

et de leurs trois frères ; l'autre de l'école de Raphaël : la *Vierge à l'œillet ;* le dernier, de l'école des Clouet, représentant Jean d'Albon, seigneur de Saint-André, constituaient le trésor pittoresque de l'amateur.

Des sculptures en marbre ou en pierre, des terres cuites et des stucs, des ivoires, quelques objets en métal, la plupart exécutés du quatorzième au seizième siècle, complétaient la collection de Timbal.

Un certain nombre de ces œuvres d'art étaient d'origine française, mais c'est à Florence, à Venise, à Sienne, à Milan, à Padoue que l'amateur avait demandé ces petits chefs-d'œuvre, dont la contemplation journalière le rendait heureux.

Les Flandres et l'Allemagne se rappelaient à l'attention du visiteur par quelques ivoires. Tenter la description de ces miniatures affinées est impossible. Il nous faudrait ressaisir dans l'ombre déjà lointaine du souvenir l'émotion, la sagacité, le charme du discours de l'amateur, lorsqu'il voulait bien faire à quelque ami les honneurs de sa collection.

IV

Qui ne se souvient, parmi les curieux, d'avoir gravi le long escalier ménagé dans un angle de l'antique demeure de Timbal, entre l'Abbaye et l'église de Saint-Germain-des-Prés ?

Tout au haut, sous les combles, lorsqu'on avait

compté quatre-vingt-quatre marches, on frappait à une porte épaisse dont le lourd panneau roulait sur ses gonds, et un homme à l'air martial, légèrement hautain, se présentait.

C'était notre artiste.

Sa main, grande ouverte, une forte étreinte vous avertissaient bien vite que l'allure un peu rude de l'homme était indépendante de sa volonté. Chez lui, le cœur était droit et simple. Il ne tardait pas, après vous avoir offert un siège, à reprendre sa place sur une chaise très basse, au dossier renversé, et la conversation s'engageait, cordiale, lumineuse, toujours également partagée entre les deux causeurs. Nous n'avons pas souvenance d'avoir vu Timbal, qui était fort lettré, se laisser aller aux dissertations. Avec lui, l'entretien gardait toujours le caractère du dialogue.

Naturellement, l'amateur ne dédaignait pas de parler des maîtres qu'il affectionnait, mais c'était leur personne, leur génie, leur style qui faisaient l'objet du discours. Il apparaissait bien, lorsque Timbal parlait de Raphaël ou de Germain Pilon, qu'il les aimait tout entiers, dans l'ensemble de leur œuvre, et non dans tel fragment dont il avait pu s'assurer la tranquille possession. Si l'occasion s'en présentait, c'est-à-dire si son visiteur exprimait le désir d'apprendre ce que Timbal avait acquis de tel artiste éminent, il vous conduisait en face d'un panneau, d'un bas-relief, d'une statuette ou d'une reliure, et, sans orgueil, il faisait discrètement admirer le mérite de l'œuvre placée devant vous. Vous eussiez dit un homme simplement satisfait de pouvoir

produire une pièce justificative à l'appui de son éloge du maître.

V

Ne soyons pas surpris que la collection formée par l'artiste ait été jugée digne d'entrer au Louvre. Timbal, dont M. Bonnaffé avait dit : « Chez lui, le cœur était comme le goût, sûr, délicat, distingué ; il est resté jusqu'au bout l'amateur dans l'acception la plus digne du mot », Timbal se survit aujourd'hui dans les galeries du plus riche Musée d'Europe.

Si, pendant sa vie, son horreur du faste n'a pas permis qu'on le comptât parmi les collectionneurs bruyants et enviés; après sa mort il a reçu de son pays et de ses contemporains un hommage rarement accordé. Son pays et ses contemporains ont voulu conserver intact le trésor lentement amassé par cet homme d'élite. Le vent des enchères n'a pas repris les pièces de choix qu'il avait su ravir aux convoitises des marchands. La France, par ses représentants les plus autorisés, a jugé que Timbal avait fait preuve de bon sens et de sévérité dans ses acquisitions ; elle a ratifié les préférences de l'amateur, qui aura été, à son insu, le fondé de pouvoirs d'un grand peuple dans des négociations compliquées, où il est toujours malaisé de garder la mesure.

Ainsi, le peintre est éclipsé par des émules mieux doués que lui au point de vue du métier, mais l'ama-

teur est désormais célèbre. Nul ne l'oubliera plus dans son pays. Les amis de Timbal ont pensé qu'il convenait de défendre contre l'oubli la mémoire de l'écrivain, et de ce désir est né le curieux volume des *Notes et Causeries sur l'art et sur les artistes.*

Parlons des écrits du peintre.

VI

Timbal avait plus de quarante-cinq ans lorsqu'il accepta de collaborer de sa plume à un journal parisien fondé par plusieurs de ses amis. Il va de soi que l'artiste posa pour condition première à son entrée au journal qu'il n'aurait à traiter que des questions d'art. Ce programme, lui-même voulut encore le restreindre en se renfermant dans le domaine de l'art ancien. Il entendait ne prendre la plume que pour défendre les vieux maîtres dont il s'était montré, dans ses peintures, le disciple convaincu, dans sa collection, l'admirateur exclusif. Si Timbal avait pu se tenir parole, il n'eût publié que des études longuement méditées; son rôle, dans la presse, aurait été le rôle d'un historien, non celui d'un critique.

Mais la presse quotidienne ressemble au Minotaure. C'est se leurrer soi-même que de se tracer des limites en dehors desquelles on est résolu à ne pas agir lorsqu'on pose le pied sur le sol mouvant du journalisme. Quel sera le point d'attaque de demain? Quelle victime

le sphinx mystérieux de l'opinion aura-t-il choisie avant que le soleil se soit couché ? Quelle énigme l'aube nouvelle aura-t-elle posée à l'écrivain ? Quel homme, oublié ce soir, sera devenu dans vingt-quatre heures un personnage dont il faudra louer le mérite ou relever les défaillances ? A défaut du caprice de l'opinion, la mort ne vient-elle pas à tout instant remettre en lumière un nom, une vie, une œuvre que le publiciste de profession est tenu de juger en dernier ressort ? Quiconque n'est pas improvisateur ne sera jamais journaliste. Il faut être armé de pied en cap pour faire bonne figure sur le théâtre de la presse, il faut tout savoir et être prêt à tout dire, sauf à se tenir toujours retranché derrière un principe, comme le soldat dans son fossé d'approche.

Certes, ce n'étaient pas les principes qui jamais feraient défaut à l'artiste-écrivain. Il savait d'avance où il ne suivrait pas l'opinion ; mais avait-il pu prévoir dans quelles directions l'appelleraient les hasards de la bataille ?

Non.

Il résulte de ces dispositions d'esprit chez Timbal qu'il n'a rien dit de contraire à ses convictions, ce qui lui fait grand honneur en un temps de transaction et de faiblesses comme celui que nous traversons ; mais peut-être aussi n'était-il pas suffisamment préparé à cette guerre d'escarmouches qui constitue, somme toute, le labeur superficiel du publiciste. Il lui aura manqué le procédé. Presque jamais Timbal avec sa plume n'a su donner à un article de journal la consis-

tance, l'ensemble, l'unité, que d'autres, moins instruits, mais plus habiles, savent renfermer avec art dans le travail le plus court et le plus concis. C'est donc avec raison que les éditeurs de ses écrits les ont réunis sous le titre modeste de *Notes et Causeries*. Ce ne sont guère, en effet, que des notes, et Timbal, dans ses études les plus développées, ne cesse pas d'être un causeur.

Mais qui n'ambitionnerait de savoir causer comme lui !

Si le volume qu'il a laissé ne se trouvait dans toutes les mains, à l'appui de notre dire, nous pourrions invoquer les propres paroles de l'artiste sur l'obstacle qu'il avait à vaincre lorsqu'il voulait écrire et dont il ne triompha jamais.

VII

Timbal, se sentant dans la force de l'âge et du talent, avait ambitionné un instant d'être, sinon Directeur des Musées nationaux, tout au moins Conservateur de l'un des départements du Louvre. Son rêve ne s'étant pas réalisé, l'artiste conçut l'espoir d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts, dans la section de peinture. Il n'obtint pas le nombre de suffrages nécessaires pour franchir la porte du palais Mazarin. Ce fut au lendemain de son échec que nous eûmes l'honneur de l'aller voir. Notre entretien dura longtemps.

« — Que ne songez-vous à la Classe des membres

libres de l'Académie, lui dîmes-nous; il y a place dans cette section pour les écrivains d'art et les amateurs; vous êtes un critique et un curieux, il ne vous serait pas difficile de faire triompher votre candidature.

« — J'y ai songé, nous dit-il, non comme amateur, mais comme critique. Ce qui m'empêche de m'arrêter à cette pensée, c'est que mon bagage littéraire est encore bien léger.

« — Qu'à cela ne tienne! cher maître. Faites un livre, un vrai livre sur Mino da Fiesole, sur Fra Angelico, sur tel de ces demi-dieux qui vous sont familiers depuis longtemps, et que vous feriez aimer de notre génération sceptique, ignorante et blasée. Parlez-nous avec votre plume de ces hommes de génie et de foi qui ont fait l'Italie du quinzième siècle rivale d'Athènes et de Rome dans l'antiquité, sinon plus grande!

« — Un livre! reprit Timbal avec un sourire plein de mélancolie, que me demandez-vous? Sans doute, ces demi-dieux dont vous me parlez me sont connus, sans doute mon respect, ma vénération pour ces êtres surhumains datent de bien loin; j'ai respiré le parfum de leurs ouvrages, je m'en suis nourri, mais vous me demandez un livre! Quelle ironie! Je n'ai jamais su faire plus de vingt pages, quel que fût le sujet que j'eusse à traiter! Je voudrais suivre votre conseil, mais le plan, l'ordonnance, la distribution que comportent le livre sont choses qui m'échappent. Il me semble parfois que ma veine est inépuisable : au bout d'une heure de composition la source est tarie. »

Timbal disait vrai. Il était encore inexpérimenté dans

l'art de présenter un sujet. Admirablement doué sous le rapport de l'érudition, de l'instinct, de la pensée, du style, l'écrivain, chez lui, cédait invinciblement le pas au causeur. Il avait le trait, la finesse, la sensibilité, la grandeur ; mais toutes ces aptitudes, si rares dans un même esprit, n'apparaissaient que furtivement à travers son discours.

Lui-même s'y trompait.

Son intelligence souple lui faisait supposer que le monument dont il allait parler se développerait sous sa plume avec ses quatre frises, et la main de l'écrivain s'arrêtait fatiguée, avant même qu'il eût complètement décrit le fronton !

Il frappait souvent une médaille. Il ébauchait toujours une statue.

La tête ou les mains de son personnage demeuraient frustes. Lorsque son cadre était de nature à renfermer un groupe, l'inexpérience de l'écrivain se trahissait vers les extrémités de la composition ou même au point central du tableau. Mais, çà et là, de fières silhouettes, modelées avec une liberté superbe, se détachaient sur le fond. Que l'on en juge par cette effigie de bon style, empruntée à l'étude de Timbal sur la sculpture au Salon de 1877 :

« Quel nom de plus utile secours pourrions-nous mettre en tête de cette nomenclature annuelle que celui de M. Guillaume? Infatigable dans le labeur, invincible lui aussi dans ses convictions, soit qu'il analyse, avec sa plume, le génie de Michel-Ange, soit que, l'ébauchoir à la main, il pénètre dans l'histoire et la poésie ou qu'il

fasse revivre les héros des vieilles républiques et les Césars de l'âge moderne, l'éminent directeur de notre Ecole des Beaux-Arts nous servirait de témoin dans ce duel contre l'art facile et flottant dont nous voudrions voir notre jeune école dédaigner les séductions. Chaque année, il apporte au concours sa pièce de combat, et, chaque année, à travers les choix d'une imagination bien réglée et de noble allure, on reconnaît la direction d'un goût resté fidèle aux traditions les plus élevées. Depuis le jour où il chantait avec Anacréon l'hymne des ivresses sacrées, jusqu'à celui qui nous apporte le *Mariage romain*, l'artiste ne s'est pas donné de démenti; il est resté le disciple convaincu de la beauté vraie. C'est un rêveur qui ne craint pas d'être confondu avec les sectateurs du bon sens, et c'est un sage qui se plaît aux entretiens des nymphes. Il rendra visite à Castalie dans l'antre secret où elle reçoit les poètes, et Sapho elle-même peut verser ses larmes devant lui. Mais, avec plus de penchant, et comme de convenance naturelle, il retourne vers ces sujets austères dont le portraitiste des Gracques s'était épris au milieu des débris de la Rome antique. On peut dire que, parmi nous, M. Guillaume semble un survivant de ces artistes qui peuplèrent de leurs statues les Forums du peuple-roi et les longues avenues où les ancêtres dormaient leur dernier sommeil aux portes de la Ville Éternelle. Ne descendent-ils pas d'un tombeau de la Voie Latine ces époux dont le visage a revêtu cette majesté de la vertu qui fut la physionomie de la famille romaine au milieu du monde païen? Quel historien nourri dans le commerce de Tite-Live et

de Cicéron aurait essayé cette restauration de mœurs d'une main plus érudite, et quel fragment sorti des flancs nouvellement entr'ouverts de l'Esquilin donnera un démenti aux plis de cette *toga* et de ce *flammeum* ? L'auteur a dû prendre son croquis pendant la station devant le préteur et au retour du festin nuptial; Caïus et Caïa sont venus poser dans son atelier de la Suburra. Nous ne croyons pas que jamais plus fidèle et plus originale copie de l'antique ait été tentée par un artiste des temps modernes, et l'auteur de la belle statue de *Napoléon législateur*, détruite par les inonoclastes de la Commune, pouvait seul se surpasser lui-même. Nul doute que le marbre n'ajoute de nouvelles qualités à cette œuvre presque accomplie, et, comme un conseil est l'attrait involontaire du critique et l'accompagnement prévu de l'éloge, nous demanderons à M. Guillaume, quand le moment sera venu, d'ôter avec le ciseau quelques années au visage de l'épousée que l'ébauchoir y a laissées. Aujourd'hui, le spectateur, par sympathie pour le mari dont la belle tête a le droit d'exigence, voudrait voir assise à ses côtés une compagne d'une jeunesse plus incontestable. Est-ce une vierge qui va suivre tout à l'heure son fiancé au domicile conjugal? Nous aimerions à le croire. Ne nous laissez pas craindre, monsieur Guillaume, que ce soit une veuve; et puis, vous qui connaissez si bien les us antiques, pourquoi vous êtes-vous privé de couronner de verveine ce front dont la rougeur pudique aime à se protéger d'ombre? Voilà un gracieux accessoire que la femme accepte à tous les âges de la vie. L'art n'y per-

drait rien, l'érudition l'impose, et votre héroïne, quelques années qu'elle compte, vous en sera reconnaissante. »

VIII

Nous aimerions à retrouver l'étude à laquelle nous empruntons ces éloges de l'un des grands artistes de notre temps dans le volume des *Notes et Causeries*. Evidemment, les amis de Timbal se sont montrés trop sévères dans leurs choix, lorsqu'ils ont dédaigné de comprendre le Salon de sculpture de 1877 parmi les pages durables de l'artiste-écrivain. C'est à la collection de la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il nous faut recourir pour goûter les hauts jugements de Timbal sur l'art statuaire à notre époque.

Peu avant la date de sa collaboration à la *Gazette*, l'artiste avait publié, dans la *Revue des Deux-Mondes*, la critique de l'*Exposition de peinture du Palais-Bourbon*, au profit des Alsaciens-Lorrains. Ce travail n'a pas non plus trouvé grâce devant les éditeurs des *Notes et Causeries*. Il leur a semblé sans doute que c'était un écrit de circonstance. Assurément. Mais tout ce que rédige un critique n'est-il pas dicté par les circonstances? Est-ce que nous aurions quelque peine à inscrire une date au bas de la plupart des pages de Sainte-Beuve ou de Théophile Gautier, de Paul de Saint-Victor ou de Charles Blanc? Et pour avoir été inspirées par un évé-

nement fortuit, les lignes suivantes, perdues aujourd'hui dans les in-octavos compacts de la *Revue des Deux-Mondes*, n'ont-elles pas gardé leur saveur? Personne a-t-il mieux dit en peu de mots sur David, Prud'hon et Ingres que ne l'a fait Timbal?

« Les artistes supérieurs, si différentes que soient leurs inclinations et leurs tendances, se ressemblent par des points qu'il est aisé de signaler. David est un descendant de Poussin. Moins fécond, moins inventif que son illustre aïeul, il tient de lui la gravité et le dessin d'un naturalisme circonspect. Il en ressuscite même la couleur froide et sensée. Si Poussin, quittant un instant l'idéal qui plaisait seul à son imagination hautaine, avait peint le portrait, — on sait qu'il n'en fit que deux pendant sa longue carrière, le sien et celui de *Clément IX* — il y eût mis cette exécution simple, cette sincérité de copiste que David, à l'exemple de Raphaël, préférait à tous les artifices du métier. Ces qualités, qui signalent les portraits du réformateur de l'école française, donnent à celui de la *Marquise d'Orvilliers* un style qui s'unit sans efforts à la bonhomie du visage. L'artiste y a joint l'ampleur du dessin et cet imprévu d'arrangement que la nature fournit presque toujours à ceux qui savent la regarder d'un œil honnête.

» A côté de David, Prud'hon n'est qu'un poète, mais de quelle grâce souveraine il revêt ses audacieuses négligences! Le peintre des *Sabines* ne pouvait les lui pardonner; il les enviait peut-être? Deux petites toiles, deux dessins, un portrait de *Talleyrand*, sont insuffisants pour représenter ce charmant rêveur, cet autre André

Chénier, que l'admiration de la postérité venge trop tard de la froideur et de la jalousie de ses contemporains.

» Cette froideur, ces angoisses de l'attente, Ingres aussi en connut les amertumes ; du moins, il put de son vivant toucher l'arriéré de sa gloire. La foule se laissa un jour séduire par ce talent dédaigneux de lui plaire, et depuis lors elle accueillit chaque nouvelle production comme un chef-d'œuvre incontestable. Que n'a-t-on pas dit de la *Source !* Elle a épuisé les formules de l'admiration. On l'a justement appelée « la personnification de la virginité de l'âme et des sens ». A cinquante ans de distance, Ingres retrouvait pour la peindre toute la souplesse avec laquelle il modelait en 1808 la figure de l'*Œdipe ;* mais avec quelle sûreté de goût et quel tact d'honnête homme l'auteur, qui ne trouvait jamais, disait-il, de torts à la nature, supprime et adoucit cette fois ces détails et ces touches du hasard, qu'il recherche ailleurs, pour ôter à la forme sa banalité ! Evidemment, ce n'est point un corps mortel qu'il a voulu peindre, c'est le vêtement immatériel d'une âme de déesse. Le sang ne coule pas sous cette épiderme d'ivoire, et c'est le rêve de l'Olympe qui fait passer sur ces lèvres entr'ouvertes ce vague et mystérieux sourire. *Vénus* elle-même, dont les Amours viennent baiser les pieds, Vénus, toute prête à la conquête du monde, est vaincue par cette chaste et jeune divinité, comme si, en la faisant moins belle, l'artiste lui-même avait voulu célébrer la victoire de l'idéal sur la grossièreté des sens. *Œdipe*, la *Source, Vénus Anadyomène*, trilogie que la Grèce eût mise à côté des œuvres d'Apelles, et qui rend peut-être à nos yeux la

forme à jamais disparue des chefs-d'œuvre de la peinture antique ! »

IX

Nous avons tenu à rappeler ici ces pages saines et fermes que le lecteur des *Notes et Causeries* regrettera de ne pas avoir sous les yeux. Est-ce à dire qu'il ne sera pas dédommagé par les mélanges archéologiques, l'étude sur le Sodoma, sur la *Vierge aux candélabres* de Raphaël, les portraits de Duc ou de Henri Regnault ? Ces divers travaux suffiraient à établir la réputation de Timbal comme écrivain d'art.

Il nous est permis de penser que l'artiste, lorsqu'il prit la plume de journaliste, n'était pas préparé à aborder les questions d'archéologie. Cependant, il a su parler à l'improviste de *Dodone et ses ruines*, de *Mycènes*, de la *Vénus de Milo*, de Beulé, en disciple rompu aux leçons de Winckelman et d'Ottfried Muller.

Ses préférences pour les grands Italiens du quinzième siècle, Timbal les eût volontiers attestées à tout propos dans sa critique courante. Il regrettait d'avoir à parler de ses contemporains.

Un jour, le biographe d'un artiste mort dans la seconde moitié de ce siècle lui fait hommage du livre qu'il vient de publier. Timbal n'accuse pas réception de l'envoi, mais il lit l'ouvrage, et, prenant la plume, il

témoigne à l'égard de l'écrivain et de son modèle d'une sévérité presque partiale.

L'écrivain ne se trouble pas. Il publie un nouveau livre et en fait hommage au critique. Celui-ci se sent désarmé. Mais il habite Bellevue. Il ne sait au juste où demeure son correspondant. Sans tarder de plus de vingt-quatre heures, il se procure le renseignement qui lui manque, et il écrit :

« Il y a longtemps, monsieur, que j'aurais répondu déjà à votre aimable envoi et à votre dernière lettre si j'avais eu soin de prendre mieux votre adresse. Vous avez pu m'accuser de manquer de savoir-vivre, et ce serait un grief à joindre à d'autres plus anciens dont vous ne m'avez peut-être pas encore absous. Aujourd'hui, je sais où habite mon juge, et je viens lui demander une absolution générale.

» Que ne suis-je, monsieur, votre voisin, et plus ingambe que Dieu ne me le permet maintenant, j'irais si volontiers causer avec vous ! Je suis sûr que vous ne me garderiez pas rancune d'être si peu en communion de sympathie avec vous pour votre cher D***. Que voulez vous ? C'est de naissance. Je hais d'instinct tout ce qui s'habille en rouge, et de plus j'abhorre le naturalisme en art. Je recommencerais à vous déplaire si je continuais. Mais, si le héros ne m'attire pas, il n'en est pas de même du panégyriste. Laissez-moi vous dire, au contraire, que votre personne et votre talent ne m'ont inspiré que la plus vive sympathie. Je serais heureux, cet hiver, de vous en convaincre. J'habitais à quatre-vingt-quatre marches au-dessus du sol, lorsque vous me fîtes

visite; je me suis rapproché de mes amis en en supprimant cinquante. Je voudrais que cela vous décidât à me prouver que vous ne me gardez pas rancune. »

Comment ne pas être touché de tant d'abandon? L'écrivain d'art auquel s'adressait Timbal ne songea qu'à remercier le critique sans relever ce qu'il y avait d'excessif dans les mots « je hais tout ce qui s'habille en rouge », son héros n'ayant jamais porté la toge écarlate.

On était alors au milieu de l'été. Le correspondant du peintre attendit son retour à Paris. Timbal n'avait pas encore quitté Bellevue, que l'écrivain dont nous parlons rencontre par hasard un intime ami de l'artiste, M. Langlois de Neuville, alors Directeur des Bâtiments civils au Ministère des Travaux Publics, qui l'abordait en ces termes :

« Je n'ai pas l'avantage de vous avoir jamais vu, mais je vous connais de longue date par mon ami Timbal, qui en mainte circonstance a fait votre éloge devant moi. »

La droiture de pareils procédés est trop rare pour qu'on ne soit pas heureux de la signaler. Le caractère chagrin de Timbal a quelquefois pesé sur ses écrits, jamais sur son cœur. Le critique a porté des coups qui ont pu blesser, mais toute amertume était absente de son esprit. L'homme était simple, sous une enveloppe apprêtée. Avec le pinceau, comme avec sa plume, il n'a cherché que le beau.

1883.

IX

FRANÇOIS JOUFFROY

Vous souvient-il, lecteur, de l'insatiable curiosité de votre enfance ? Votre âme, votre intelligence s'ouvraient à la vie. Le mot le plus fréquent que répétaient alors vos lèvres boudeuses, vous ne l'avez pas oublié, c'était le mot : « Pourquoi ? » Et votre mère, votre nourrice conteuse répondaient à ces interrogations sans fin par des récits dont le lointain fantôme traverse encore en souriant votre mémoire peuplée d'hommes et de choses.

Oh ! l'éducateur inappréciable ! oh ! le maître par excellence qu'une mère ! Oh ! les démonstrations naïves que celles de la nourrice ou de la domestique d'autrefois, de celle qui faisait partie de la famille et dont la place n'était jamais vide au foyer !

Ce furent là nos premiers instituteurs, et, à n'envisager cet enseignement initial qu'au seul point de vue de l'intelligence, nous sommes forcés de reconnaître qu'il a laissé des traces ineffaçables dans notre esprit. L'homme parvenu à ce terme extrême de la vie où tout lui devient

étranger, se souvient de la main qui l'a guidé sans le contraindre à l'heure de ses premiers pas, tandis que, le plus souvent, c'est à peine s'il a gardé le nom des hommes qui ont été ses initiateurs dans les sciences ou dans l'art à l'époque de sa jeunesse.

D'où vient cela ? D'où vient cette inégalité dans la gratitude ? Pourquoi tous nos maîtres ne nous sont-ils pas présents, quand nous scrutons notre passé ?

Je puis vous le dire.

Le maître nous est cher dans la mesure où il a respecté notre indépendance. Ce que nous aimons par-dessus tout, c'est d'être instruits sans effort, c'est de suivre notre tempérament dans sa pente originelle, c'est de tracer nous-mêmes notre sillon, dût-il n'avoir pas de profondeur. Un besoin de liberté nous dévore. Nous sentons la nécessité d'être repris, nous aimons qu'un éducateur nous façonne et nous redresse ; mais il faut, pour nous plaire, que la main directrice soit clémente dans sa rigueur, douce dans l'impulsion qu'elle imprime.

Qui donc a dit que pour conduire les hommes, il n'était rien de plus puissant qu'une main cachée dans le cœur ? Les vrais maîtres savent cacher leur main dans la volonté de leurs disciples.

I

Il y a quelques semaines, un de ces maîtres succombait à l'âge de soixante-seize ans, dans une ville retirée, à

l'ouest de la France. Il s'appelait François Jouffroy et il était sculpteur. Né dans cette Bourgogne fertile en orateurs, en écrivains, en artistes, dans cette province qui a connu Bossuet, Buffon, Lacordaire, Claux Sluter, il avait été amené tout enfant à Paris. Une parente s'était chargée de l'élever, mais la digne femme tenait un débit de tabac et elle gouverna peu l'imagination naissante de l'enfant.

Celui-ci grandit.

Il entendit parler du sculpteur Ramey : peu après il entrait dans l'atelier du statuaire, et, à quelque temps de là, nous le retrouvons à l'Ecole des Beaux-Arts.

Il y demeure huit années, prenant part à tous les concours, avant de remporter la palme des heureux, le Prix de Rome.

Combien elle est différente, cette palme radieuse, de la verte broderie qui plus tard ornera la manche et le collet de l'Académicien! L'une est le rameau d'or aux bourgeons pleins de sève; l'autre, hélas ! est la feuille séchée que le vent de la tempête a fait tomber sous l'arbre; l'une a des reflets d'aurore, l'autre a la pâleur du soir.

Ce fut en l'année 1832 que Jouffroy remporta le Prix de Rome. Une figure de ronde bosse, *Capanée foudroyé sous les murs de Thèbes*, lui ouvrit les portes de l'Italie. Il alla rejoindre, à la Villa Médicis, Dantan aîné, Jean-Baptiste-Joseph De Bay, Constant Dufeux, Signol, Husson, Martinet, Schopin, Oudiné; il était accompagné d'Hippolyte Flandrin et de Louis Brian. Baltard, Ottin, Bonnassieux, Simart ne tardèrent pas à le suivre.

La Villa Médicis était alors placée sous le rude gouver-

nement d'Ingres. Jouffroy, qui redoutait de subir l'ascendant d'un tel maître, s'échappait chaque soir du Pincio et se rendait à l'atelier d'un peintre français envoyé par l'État pour copier le *Jugement dernier* de Michel-Ange.

J'ai nommé Sigalon.

C'est chez lui que Jouffroy, alors âgé de trente ans, venait chercher un peu de cette indépendance, difficile à sauvegarder dans le voisinage d'Ingres. Le sculpteur rencontrait chez Sigalon un groupe de jeunes compatriotes. Les artistes de passage à Rome ne négligeaient pas de se réunir autour du peintre français au talent robuste et personnel, au langage énergique, à l'allure mâle et libre.

De Rome, le pensionnaire de l'Académie envoya en France, pour le Salon de 1834, un *Jeune pâtre napolitain*. L'œuvre fut remarquée. Cependant le grand succès de Jouffroy, c'est la *Jeune fille confiant son secret à Vénus*, qui ne fut exposée qu'en 1839, et dont l'Etat fit aussitôt l'acquisition.

II

Si j'en crois les élèves de Jouffroy, c'est de Rome que l'artiste aurait rapporté la maquette de cette composition.

Pour la bien juger, il convient de se remettre en mémoire les luttes violentes dont l'école française fut le

théâtre à cette époque troublée où le romantisme littéraire faisait invasion dans les ateliers.

La sculpture admet peu de licences. Elle doit s'inspirer de la nature, et tout enseignement pour elle découle de l'antique. Tenter d'élargir sa sphère en lui demandant d'exprimer ce que la nature n'a pas dit dans la clarté limpide de son verbe quotidien, c'est entraîner la sculpture hors de la voie droite. Demander au sculpteur de perdre jusqu'au souvenir de ce rythme harmonieux et sévère que Praxitèle et Phidias ont gravé sur le pentélique dans la patrie d'Homère et de Pindare, c'est exiger de lui qu'il renonce à toute séduction pour balbutier je ne sais quels mots incohérents et mutilés.

Jouffroy, qui, pendant son séjour à Rome, se tenait à l'écart des conseils et des exemples d'Ingres; Jouffroy, que sa nature indépendante portait vers le romantique Sigalon, s'effraya, de retour en France, de la marche suivie par les novateurs, et, du coup, redevint classique. Jouffroy fut un homme d'opposition, et il est heureux pour lui que la politique ne l'ait pas entamé : il eût grossi le bataillon des mécontents. Artiste, il a eu son heure comme réactionnaire avec la *Jeune fille confiant son secret à Vénus*.

Admirable puissance de l'idée dans une œuvre d'art! Ce n'est ni la composition ni le travail du marbre qui ont fait la popularité de l'œuvre de Jouffroy, c'est la pensée naïve, simple, gracieuse, primesautière, traduite sans effort, sans bruit, qui captive l'esprit non moins que le regard en face de cette jeune fille — un enfant — confiant à l'oreille de marbre d'Aphrodite son premier

rêve ou son premier deuil ! Vient-elle se plaindre, la pauvre mignonne, du mauvais présage dont elle se croit menacée par la mort inattendue de sa colombe ? Vient-elle raconter le trouble de son esprit au bruissement des feuilles de la forêt ? Je me suis approché, mais je n'ai pu surprendre les paroles muettes qui montent de ces lèvres mutines, sans rompre le silence des nuits.

Le secret de la jeune fille ne m'est pas connu. Toutefois, observons ensemble sa pose faite de sveltesse, car c'est à peine si ses petits pieds nerveux posent sur le sol ; remarquez avec moi ce cou tendu, ces bras levés, ces mains de quinze ans aux doigts fuselés qui effleurent le buste de Vénus posé sur sa stèle antique, comme si l'enfant s'apprêtait à caresser le marbre immobile de la déesse... Que dis-je ? le marbre n'est point immobile. L'image de Vénus s'est animée, un sourire éclaire son visage ! C'est donc que le secret de la jeune fille est tissé d'espérance, de candeur, de lumière et de joie !

Je ne m'étonne plus du succès de l'œuvre de Jouffroy. Toute page qui fait rêver, qu'elle soit écrite, chantée, peinte ou modelée, toute page qui emporte l'esprit vers les sommets est appelée à vivre.

Une épigramme de l'Anthologie de Planude a trait au peintre Cimon. Le poète anonyme s'exprime ainsi :

« Cimon a peint ce tableau, non sans habileté, mais quelle œuvre est à l'abri de la critique ? Dédale lui-même, le grand artiste, n'a pu s'y soustraire. » *La Jeune fille confiant son secret à Vénus*, que tous les artistes ont pu voir depuis quarante ans au Musée du Luxembourg, n'est pas sans défaut au point de vue de l'exécution. Un

certain parallélisme existe entre le corps un peu grêle de l'enfant et la stèle qui porte le buste de la déesse. La chevelure de la jeune fille a de la lourdeur, le profil n'a pas la finesse qui sied à l'adolescence, les pieds sont modelés avec mollesse. Mais qu'est-ce que cela? L'idée a triomphé du marbre, elle appelle un sourire sur les lèvres des plus sérieux, elle évoque la rêverie ; la cause est entendue, elle est gagnée et tous les censeurs n'y feront rien. Jouffroy laisse après lui une œuvre pleine de convenance, de naturel et de grâce. C'est un sculpteur.

Au surplus, son ciseau vaillant ne s'est pas ébréché sur le socle de cette première œuvre. N'a-t-il pas dit avec une tendresse élégiaque la *Rêverie* accoudée sur le socle où l'on pose la statue des dieux, et qui semble elle-même un marbre animé, descendu de son piédestal? Sa figure de l'*Innocence* caressant une colombe, sa *Désillusion* effeuillant une rose, la *Paix et la Guerre* fièrement campées entre les guichets de la place du Carrousel, le groupe de l'*Harmonie* à l'Opéra ont établi la réputation du statuaire.

Saint Bernard à Vézelay, sculpté pour l'église de Sainte-Geneviève à Paris, est l'un des derniers ouvrages de l'artiste. Encore que la tête et les mains soient à l'abri de toute critique, il a semblé aux amis de Jouffroy que ce marbre recueilli marquait quelque déclin; aussi le statuaire a-t-il voulu se relever de cet échec en exposant au Champ-de-Mars en 1878 sa *Nymphe de la Seine*. A la vérité, ce n'était qu'une réplique. L'œuvre est ancienne. Le marbre original s'élève aux sources mêmes du fleuve, dans les montagnes de la Côte-d'Or.

La nymphe est assise près de l'eau murmurante, et sa tête s'est penchée sur son épaule dans un mouvement rempli de nonchalance, de quiétude, de coquetterie, d'abandon. Et chaque nuit les Driades et les Napées accourent des forêts voisines près de leur sœur aînée, aux formes puissantes, à la taille robuste, modelée d'un doigt résolu par la nature, comme il convenait à la déesse familière d'un grand fleuve.

Je retiendrais longtemps mon lecteur si j'essayais ici la nomenclature des œuvres de Jouffroy : il me faudrait parler du groupe de l'*Aurore* qui décore l'avenue de l'Observatoire, du *Bonaparte à l'école de Brienne*, placé à Auxonne, du *Fronton* de l'établissement des Jeunes-Aveugles, d'une statuette de *Lamartine*, d'un *Bénitier* de l'église Saint-Germain l'Auxerrois, dont la composition est de madame de Lamartine, des magistrales figures du *Puits de Moïse* à Dijon, fidèlement restaurées par le ciseau patient de notre artiste.

III

Toutefois, sa gloire n'est pas là. Elle est avant tout dans son atelier, c'est-à-dire dans les nombreux élèves grandis autour de lui, qu'il a formés sans s'imposer à eux. Jouffroy a eu le rare mérite de comprendre que l'art vit de principes, bien plus que de leçons. Il s'appliqua toujours à faire aimer les principes, et ses leçons se bornèrent à peu de chose. A son école, les hommes

les plus divers se sont fortifiés, et tous vous diront qu'il fut pour eux un régulateur plein d'autorité. Tous l'ont respecté, tous lui ont obéi sans perdre cette fleur inestimable d'originalité qui est la source de toute grande œuvre, parce qu'elle est la source de la vie. Tous lui doivent les conseils et les encouragements qui aîdent le jeune homme à avoir foi dans son propre avenir.

Il y a quelque vingt ans, avant que l'Ecole des Beaux-Arts eût ses ateliers officiels, Jouffroy avait ouvert, au n° 5 de la rue Campagne-Première, ce qu'on appelait alors un « Atelier d'élèves ». Les pièces où travaillaient les élèves étaient situées à l'extrémité d'une impasse.

Pour peu que l'on fût au guet, il était impossible d'être surpris. Le visiteur était aperçu de loin. Pas n'est besoin de dire qu'à certaines heures l'Atelier Jouffroy était quelque peu bruyant. Si le maître avait trouvé ses élèves se livrant à tous les ébats de la jeunesse, c'eût été chose grave. Il s'agissait donc de tromper sa vigilance. Pour ce faire, on avait pratiqué dans la porte un jour de sûreté, et le dernier entré à l'atelier recevait le rôle de vedette.

Jouffroy déjeunait chaque jour au café Procope. Vers dix heures et demie, son repas achevé, l'artiste se dirigeait, selon son caprice, vers le jardin du Luxembourg ou vers l'atelier de ses élèves. Il marchait d'un pas assez lent, comme un homme distrait, et ses doigts roulaient machinalement une boulette de pain. L'aspect du sculpteur n'avait rien d'aimable. La barbe entière et longue, les cheveux incultes, l'œil profondément enchâssé dans l'orbite donnaient à la tête de Jouffroy un caractère de

dureté que démentait promptement la droiture de son commerce. Quoi qu'il en soit, lorsque la vigie placée derrière la porte de la rue Campagne-Première avait jeté le cri sacramentel : « Gare ! le Patron ! » tout le monde rentrait dans l'ordre et se remettait au travail.

Sobre d'éloges, Jouffroy en imposait par le laconisme de sa parole. Se montrait-il satisfait d'un travail, l'élève qui en était l'auteur se sentait heureux pour toute une semaine. Prompt à discerner la vocation de chacun, jamais il ne combattit l'inclination d'un élève qu'il estima capable de bien faire, quel que fût le style préféré par celui-ci. Soutenir, redresser l'esprit et la main, sans parti pris ni contention, telle fut la doctrine constante de Jouffroy dans son enseignement. Cette doctrine a porté ses fruits, et longtemps après que ses ouvrages ne seront plus rappelés, il faudra parler de son école.

Il faudra dire que M. Falguière obtint le Prix de Rome en 1859, alors qu'il étudiait chez Jouffroy, et, en cette même année, M. Sanson obtenait le second Prix et M. Charles Gauthier une mention. En 1861, MM. Sanson, Gauthier, Barrias, Deloye sont les lauréats du concours. Le sujet est *Chryséis rendue à son père Ulysse*, et toutes les couronnes sont remportées par l'Atelier Jouffroy. En 1862, M. Hiolle; l'année suivante, M. Chaplain, aujourd'hui membre de l'Institut, quittent la rue Campagne-Première pour la Villa Médicis, MM. Deschamps, Barrias Mercier, Lanson, Peynot, Labatut les suivront, et le lauréat du grand prix de gravure en médailles, en 1881, sera M. Patey, élève de Jouffroy et de M. Chaplain.

Oublierai-je ceux qui, moins fortunés que leurs émules, n'ont pas remporté le Prix de Rome? Ils sont nombreux. Rappelons du moins MM. Maximilien Bourgeois, l'auteur de la statue de *Guillaume Budé;* Louis-Noël, qui, dans un bronze robuste, nous a rendu *David d'Angers*; Charles Gauthier, dont les grandes figures décoratives remplissent avec tant d'élégance le *Fronton* du nouvel Hôtel-de-Ville de Paris. MM. Badiou de la Tronchère, Desprey, Bogino, Morice et cent autres saluent en Jouffroy un maître, un conseiller, un ami. M. Ferdinand Levillain a modelé, d'après le maître, un portrait intime qui a les dimensions d'une médaille antique et le fin relief d'un camée.

Hélas! pourquoi faut-il que toute vie humaine ait ses jours douloureux? Jouffroy, celui que tant de jeunes hommes se plaisent à appeler « le maître », n'a pas su ordonner sa volonté. Un jour, le bruit se répandit qu'il avait abdiqué. Je ne sais quelles voix jalouses lui ont conseillé l'exil. Je ne puis dire quelles mains l'ont entraîné loin de Paris, loin de ceux qui l'aimaient et qui étaient sa gloire, son repos, sa récompense... On l'a soustrait; il a fui par des chemins obscurs et déserts; il est mort sans un disciple à son chevet! Mais la vaillante cohorte, dont tout à l'heure je nommais les chefs, ne l'entend pas ainsi. Ces maîtres d'aujourd'hui et de demain veulent rapporter les cendres d'Ovide de leur exil, et on les voit — les braves cœurs — frapper à toutes les portes, solliciter avec instance afin qu'il leur soit permis d'inhumer dans la grande nécropole parisienne la dépouille de l'homme de bien qu'ils ont aimé,

de leur maître François Jouffroy. Et les jeunes hommes dont je parle exécuteront leur noble dessein, et un monument sculpté par eux se dressera un jour en l'honneur de Jouffroy, monument de la piété filiale et du génie.

1882.

X

PERRAUD

Jean-Joseph Perraud est mort à Paris, le 2 novembre 1876.

Perraud a été une nature complexe. Un grand nombre de ses contemporains, pour ne l'avoir entrevu que furtivement, se sont trompés sur lui. Nous-même, qui ne sommes allé qu'une fois dans son atelier, avons été quelque peu déçu par le réalisme de sa parole, la vulgarité de ses idées. C'est que Perraud n'avait pas de raisons de s'ouvrir aux étrangers et aux curieux. Il ne laissait voir à ceux qui lui étaient indifférents que l'enveloppe, et chez lui l'écorce était rude, presque inculte. Cet homme sans calcul, sans feinte, ne suivait pas l'exemple de tant d'autres : il ne posait pas. Peu lui importait le jugement d'un inconnu. Voilà comment l'éminent statuaire des *Adieux* savait nuire à sa propre gloire en ne laissant percevoir de son être que la face défectueuse et amoindrie.

I

Une âme d'enfant, un esprit sans culture, une main d'artiste. Tel fut Perraud.

L'âme, que ses plus intimes ont seuls pénétrée, se révèle à nous aujourd'hui dans les lettres que l'amitié gardait en réserve jusqu'à ce que la mort en vînt rompre le sceau. Tout est parfum dans la correspondance de Perraud.

« Vous ne sauriez vous imaginer, dit-il en parlant de son enfance, ce que c'est que de vivre dans une atmosphère où il n'y a rien de vivifiant, pas un atôme qui puisse réveiller la moindre intelligence, pas un autre livre que les *Heures* paroissiales en latin que personne n'entend, et pour conversation que cette inquiétude incessante de se procurer le pain du jour et du lendemain. Etre toujours au vent froid ou chaud, sec ou humide, chargé souvent comme des ânes; l'imagination ne va pas plus loin que le but où l'on versera sa hotte. »

Ces premières lignes nous laissent deviner quel fut le dénuement du jeune Perraud, fils de paysan et pâtre lui-même jusqu'à l'âge de l'adolescence.

L'enfant avait ouï parler des « métiers » que l'on pouvait apprendre dans les villes. Il supplia son père de lui permettre de se rendre à Salins où il voulait se faire « apprenti ». « J'eus une peine infinie, nous dit-il,

à obtenir que mon père me laissât partir. Il y consentit à la fin, mais il n'en augurait rien de bon. Il se doutait si peu de ce que je pouvais acquérir que lorsqu'on lui demandait quel état j'étais allé apprendre à Salins: — *ébénistre* — répondait-il. Et beaucoup de mes compatriotes croient encore que je suis *ébénistre*. »

Perraud partit donc à seize ans de son village, « portant, dit M. Max Claudet, une paire de souliers neufs à la main pour ne pas les user. » Il arriva à la porte de Salins où il trouva de la besogne chez le père Auvernois, imagier, doreur et encadreur.

Six années se passèrent, puis un jour, en 1839, l'apprenti mécontenta le maître qui, dans un mouvement de colère, le mit à la porte. Un horloger lui prêta dix sous, et voilà Perraud sur la route de Pontarlier. Il ne fit guère qu'une halte dans cette ville. Lyon l'appelait. Il obtint le premier prix au concours gratuit de l'Académie lyonnaise et vint à Paris où l'atelier de Dumont lui fut ouvert. La première fois qu'il concourut pour le Prix de Rome il échoua si complètement que Dumont ne craignit pas de lui dire : « Si vous êtes cordonnier, faites des souliers. » L'année suivante, en 1857, Perraud obtenait à l'unanimité le grand Prix de Rome sur un bas-relief représentant *Telémaque portant à Phalante les cendres de son frère Hippias.*

L'artiste était sorti vainqueur de la bataille de la vie, mais à quel prix! Pendant qu'il travaillait à l'école, il était tenu de gagner sa vie par un labeur journalier dans un atelier de sculpture industrielle de la rue Bonaparte. Ce souvenir lui permettra de dire plus tard :

« Personne ne m'a jamais tendu la perche, mais je trouve amusant de ne rien devoir qu'à soi-même. »

Perraud a eu l'âme d'un enfant, avons-nous dit. Relisons ensemble l'une de ses dernières lettres : « Je n'ai jamais été qu'un enfant; quand je dis un enfant, je pourrais dire une petite fille, tant j'ai toujours été dévoré d'un besoin de tendresse. »

Dieu lui avait accordé de rencontrer une âme dévouée. Il vit s'asseoir à son foyer une épouse qui le soutint dans les épreuves, qui partagea ses peines et ses joies. Mais il y a quelques mois Perraud dut fermer les yeux à celle qu'il aimait, et il ne se consola pas de cette perte.

« Cette chambre toujours fermée, où je n'entre que par nécessité, me navre, écrit-il. Ah! mon ami, la vie est entièrement dénuée d'intérêt et de charme pour moi. Je suis comme la feuille d'arbre en la saison où les fruits sont tombés. Je n'abrite plus rien. Je demeure en attendant que le vent m'emporte. Je viens de faire préparer un caveau pour elle et pour moi, elle n'attendra pas longtemps. »

Perraud ne disait que trop vrai. Son âme s'était repliée sur elle-même et la force ne lui est pas revenue. Il est mort, emportant dans la tombe une jeunesse de cœur et de pensées que ni ses ouvrages ni ses discours ne laissaient pressentir.

II

En effet, l'intelligence, chez Perraud, était demeurée sans culture. Il ne fallait pas demander à cet artiste de jeter une pensée profonde dans le marbre ou la pierre.

Un buste l'embarrassait.

Ce qu'il y avait de moins expressif et de moins vivant dans ses statues, c'était l'œil ou les lèvres.

Il nous souvient que, pendant l'été de 1872, nous fûmes conduit par un ami, M. Francis Jacquier, architecte et sculpteur, dans l'atelier de Perraud. L'artiste achevait alors le marbre de sa *Galatée*. La pose de la figure était empreinte de fierté, les formes étaient jeunes et distinguées, le modelé délicat. Nous regardâmes avec soin l'œuvre du maître dont nous admirions le fin travail, mais nous ne pouvions parvenir à démêler une pensée dans ce beau marbre — « *Galatée*, *Galatée*, dîmes-nous au statuaire, cette déesse serait digne sans doute d'intéresser Pygmalion, mais permettez-nous de vous demander quelle scène de la légende vous a particulièrement frappé, quelle est l'idée qui, d'après vous, doit jaillir du marbre ?

« — L'idée, répondit Perraud, je ne m'en inquiète guère. J'ai voulu faire une belle femme et rien de plus! »

On comprend ce qu'une philosophie de l'art réduite à cette expression doit avoir de funeste pour un sta-

tuaire. Si le maître dont nous parlons n'avait été aussi bien doué du côté de l'exécution, si le goût des belles formes et des grandes lignes n'avait été inné chez lui, Perraud, se fût peut-être abaissé à la représentation des types chers à Courbet, son compatriote et son ami. Mais quelque chose d'athénien survivait dans ce paysan du Jura qui n'avait de fécond que le cœur, et d'élégant que son ciseau.

A ses yeux, les destins de la sculpture n'étaient rien moins qu'élevés. « La sculpture, comme l'architecture, écrivait-il, a pour but de faire pénétrer dans le goût public et chez les nations civilisées un grand instinct d'élégance dans la vie. Indépendamment des sensations que les œuvres de la sculpture peuvent produire sur de puissantes et riches intelligences, capables de les apprécier, le goût se propage, grâce à elles, d'une chose à une autre dans l'industrie, jusqu'au verre où vous buvez, à la tasse à café, à une paire de ciseaux. » Ne semble-t-il pas qu'on entende quelque bronzier plaider la cause de ses coupes et de ses surtouts? Un orfèvre, un sculpteur industriel porteraient sur l'art divin de Phidias le jugement que formulait Perraud.

II

Ce n'est point au développement de l'esprit qu'il faut s'arrêter si l'on veut assigner à Perraud sa place dans l'école contemporaine. L'habileté de la main, l'exécu-

tion fut le côté dominant de l'œuvre du maître, et depuis trente ans Perraud n'a pas connu de rival parmi nos sculpteurs dans le travail du marbre. Une flamme d'atticisme effleure l'épiderme de ses statues que leur forme, le plus souvent exquise, revêt de beauté chaste et de noblesse.

Etudiez le *Faune* qui se défend contre les lutineries de Bacchus; *Orphée* assis et nu sur le rivage de la mer, après l'enlèvement d'Eurydice ; *Adam*, également assis, scrutant du regard les profondeurs de l'horizon; dans ces œuvres de choix, la jeunesse et la force se font équilibre, les lignes bien cadencées, les plans vigoureusement accusés, les extrémités rendues avec un soin spécial donnent la mesure des patientes études de l'artiste et de son rare talent dans l'interprétation de la nature.

Si nous ajoutons à ces trois ouvrages *Galatée* et *le Jour*, groupe colossal placé dans le Jardin du Luxembourg, nous aurons signalé les grandes œuvres de Perraud. Mais il en est une dans laquelle se résume pour ainsi dire toute sa vie d'artiste. Il l'a gardée vingt-cinq ans dans son atelier, et la mort l'est venu surprendre lorsqu'il s'apprêtait à traduire en marbre cet ouvrage tout imprégné de jeunesse et d'espérance. Nous voulons parler du bas-relief des *Adieux*, premier Envoi de Rome de l'artiste.

Un vieillard aveugle, assis à gauche sur un siège antique, pose ses deux mains sur la poitrine et les joues de son fils debout devant lui, qui tient d'une main son casque et de l'autre ses javelots. Derrière le jeune

homme, la tête appuyée sur son épaule, le visage en larmes et caché, est une jeune fille, la fiancée du soldat. Ce sont les *Adieux*, c'est le sacrifice qu'exige la patrie, et certes ce jeune homme, n'en doutez pas, se montrera vaillant au jour des batailles, car il faut que l'amour de la patrie soit bien grand pour dominer chez lui l'amour d'un père et celui d'une fiancée.

Telle est l'œuvre pleine de charme et de sentiment que Perraud modelait après un an de séjour à Rome, et qu'il se reprit à traduire dans le marbre, avec une joie d'enfant, à l'autre extrémité de sa vie.

C'est M. Thomas, membre de l'Institut, qui a été chargé de terminer le bas-relief des *Adieux* pour le Salon. Personne n'était plus capable que cet artiste de parachever pieusement l'œuvre de son collègue et de son ami sans en atténuer le caractère ou la pensée. La pensée ! C'est qu'en effet le bas-relief des *Adieux*, plus que tout autre ouvrage de Perraud, porte l'empreinte d'une pensée. Ceux qui furent témoins de l'apparition de cet ouvrage, en 1849, auguraient pour notre statuaire des succès qu'il n'a point brigués. Son habileté de main l'a séduit, et les médailles d'honneur, les décorations, l'Institut étant venus récompenser le travail consciencieux du sculpteur, celui-ci n'a pas tenté d'élargir la sphère de son activité. Praticien hors de pair, il n'a pas eu l'ambition d'être un penseur. Mais à mesure que les années s'accumulaient sur son front, avec les deuils, les déceptions, la satiété qui est au fond de toute gloire humaine, l'artiste s'était en quelque sorte reconquis lui-même et, avec la naïveté qui lui était propre, il écrivait :

« Charles Blanc m'a fait, ces temps derniers, une agréable surprise. — « Je voudrais, m'a-t-il dit, voir votre bas-relief des *Adieux* en marbre : je vous donnerai le marbre pour l'exécution. » Vous devez penser si cela m'a fait plaisir de songer que j'allais sauver d'une destruction prochaine, infaillible, une de mes œuvres principales qui ne pouvait guère avoir d'autre sort que d'aller pourrir après moi contre un mur de jardin. »

Perraud, comme Simart, est mort en pleine sève, et peut-être s'il lui eût été donné de travailler encore, désabusé par l'insuccès de *Galatée* et du groupe exposé par lui en 1875, eût-il voulu faire dans ses œuvres nouvelles une place moins étroite à l'idée. Quoi qu'il en soit, nous nous associons au vœu de l'un des collègues de Perraud à l'Institut, M. Guillaume, en demandant qu'on place au Louvre l'*Adam*, le *Faune* et les *Adieux*, trois œuvres qui permettront de porter un jugement complet et raisonné sur leur auteur.

1877.

XI

FRÉDÉRIC VAN DE KERKHOVE

J'arrive de Bruges. Il y a quelques heures je traversais d'un pas rapide la Halle, la rue Breydell, le *Bourg* tant de fois décrit. Le *Carillon* ne parvenait pas à me distraire, et la *Cloche de triomphe*, dont le son magistral émeut le touriste, me trouvait insensible. Il me tardait de rentrer en France où j'emportais ma gerbe de souvenirs.

Le cœur humain, que les philosophes aiment à dire insondable dans ses profondeurs, m'a toujours semblé singulièrement restreint. Un rien le remplit. Jetez un nom, une fleur, moins encore, une larme, et voilà le vase qui déborde! Et tous les enchantements de la nature, toutes les splendeurs de l'art, tous les souvenirs vous deviennent étrangers.

. Votre cœur est plein, cela suffit!

Sans doute, il vous serait souvent malaisé de dire ce bonheur sans nom dont vous vous sentez vivre, cette

tristesse dont vous souffrez avec un amer plaisir. Qu'importe? L'homme n'est-il pas à lui-même tout un monde? Après les jours de dévouement, l'homme n'a-t-il pas droit à ces courts instants de vie solitaire et repliée? Laissez-donc ce promeneur qui s'en va, pour un temps, seul avec soi; ne le troublez pas, ne lui soyez pas importun, n'attendez de lui que ce qu'il peut dire.

I

En octobre 1862,—cinq siècles après Jean Van Eyck, — naissait à Bruges un enfant qui devait s'appeler Frédéric Van de Kerkhove.

Son père était peintre de genre. Frédéric fut paysagiste.

Sa vie? Elle devait se renfermer dans un cycle de dix années. Ce jeune peintre est mort le 12 août 1873.

Il n'y a pas eu d'événements dans cette existence limitée, mais de belles œuvres l'ont remplie. On a dit maintes fois que l'homme est dans l'enfant. Frédéric ne perdit jamais rien des grâces de l'enfance, et, dès le premier âge, l'homme en lui se révéla.

Ceux qui l'ont connu vous diront qu'il naquit souffreteux de corps, mais vaillant d'âme et d'esprit.

Souvent on l'entendait demander s'il allait mourir. Il était d'une pâleur extrême.

Elancé, mais sans proportions équilibrées, sa poi-

trine était maigre et retrécie pendant que les attaches attestaient une force musculaire très accentuée.

Sa tête était celle d'un homme.

Le front haut et large eût enthousiasmé un adepte de Gall. Le bas du visage annonçait une grande fermeté, tandis que l'œil et les lèvres portaient l'indice de la réflexion.

Des lacs sans fin, des montagnes aux cimes élevées, des arbres aux larges silhouettes, des ciels lumineux, de fortes masses d'ombre, en un mot toutes les ressources du paysagiste, tous les éléments de son art ont été groupés dans une pondération calculée par le jeune peintre.

Telle de ses compositions court les ventes de tableaux sous le nom de Diaz. Telle autre est regardée comme une esquisse de Théodore Rousseau. Un grand nombre de ses derniers ouvrages font monter aux lèvres le nom de Salvator Rosa.

Il jetait son sujet en une seule fois sur le panneau, qu'il tenait dans sa main gauche, tandis que de la droite il maniait le couteau. Etudiés à la loupe, on découvre dans les paysages de Frédéric Van de Kerkhove de ravissants détails.

Ici, c'est un chemin couvert qui serpente à travers les herbes et les ajoncs. Là, ce sont des collines à peine perceptibles dans les lointains indécis que baigne le soleil couchant.

Certains de ses tableaux, au contraire, veulent être vus à distance. Une sobriété de tons surprenante ne permet pas de juger de leur valeur si la lumière diffuse ne vient achever le travail de l'artiste, en

noyant les contours de ses nuages ou de ses oseraies.

Mais la note dominante de cet ensemble surprenant, c'est une mâle tristesse. Frédéric Van de Kerkhove fût devenu le Paul Huet de la Belgique par le côté mélancolique de son riche talent.

Il est mort.

A l'heure où tant d'autres ne sont pas encore entrés dans la vie, le jeune peintre s'en est allé, laissant derrière lui plus d'œuvres qu'il n'en faut pour asseoir une mémoire.

Deux grandes passions ont partagé sa vie : l'amour des pauvres et l'amour de l'art.

Bruges connaissait les hauts instincts de son jeune citoyen. Quand il mourut, ce fut un deuil public. Grands et petits s'empressèrent autour du blanc cercueil. Il y eut là le Bourgmestre, des magistrats, des artistes et des pauvres. Ceux-ci comprirent les premiers tout ce que Bruges perdait dans la personne de cet enfant qui eût été une providence en même temps qu'une gloire nationale.

Ils le pleurèrent, et chaque jour des fleurs nouvelles sont apportées sur sa tombe par la main discrète de quelque indigent dont il soulageait la misère.

Cet être anormal avait dans l'âme je ne sais quels pressentiments d'infini qui le consumaient. Il lui semblait que la terre ne serait pour lui qu'un lieu de passage. Il vivait plus haut.

Vainement occupé de satisfaire une soif ardente et de tromper la faim qui le dévorait, l'enfant-martyr ne se trompait pas sur sa nature aérienne. Il prenait les mains

de quiconque l'approchait, comme s'il eût craint de s'envoler. Il s'endormit maintes fois sur les genoux de sa mère auprès du chevalet paternel, entourant de ses bras quelque objet aimé.

Il sentait le besoin de jeter l'ancre.

A ceux qui le venaient voir, il offrait un Paysage. Aux pauvres qu'il recherchait, il donnait un sourire et quelques mots du cœur.

Une figure de vieillard le rendait triste. Il avait la certitude de sa fin prochaine.

II

Ce fut vers l'âge de six ans que l'enfant prit un crayon, des pastels, un couteau à palette et qu'il commença de produire.

Ses premiers Paysages sont remplis de caractère.

Les dunes de Blankenberghe furent le lieu préféré de ses méditations, mais Frédéric ne sut jamais copier la nature : il l'interpréta.

C'est ainsi que ses panneaux peints en 1871, qui se terminent avec une certaine uniformité par des sables et des groupes de rochers, portent tous le cachet d'une inspiration vraie, d'une science personnelle de la composition et donnent la mesure du génie créateur de l'artiste.

La nature était pour lui le thème et rien de plus.

Il se servait d'un coin de ciel ou d'un buisson, comme

Racine et Corneille usaient du moule de la tragédie grecque. Celle-ci fut pour nos poètes le cadre dans lequel ils ont enchâssé leurs créations, mais Racine et Corneille n'ont pas cessé pour cela de rester à jamais personnels. Ainsi en a-t-il été de cet enfant poète, Frédéric Van de Kerkhove.

Il était poète par le cœur.

Un paysage l'exaltait. Il y avait en lui de ces entretiens mystérieux que les âmes vulgaires ne connaissent pas. Il était transporté par delà nos sphères visibles et terrestres, lorsque la voix de la nature vibrait en son âme. Son impuissance à traduire comme il l'eût souhaité les sublimes visions que sondait l'œil de sa pensée l'emplissait de mélancolie.

De 1870 à 1873, cet enfant de génie n'a pas exécuté moins de 350 panneaux. La plupart mesurent vingt centimètres sur huit ou dix.

Nous avons voulu voir l'humble tertre où dort Frédéric Van de Kerkhove.

Sa tombe a la forme d'un sillon.

Mais, je le demande, n'est-il pas juste que l'artiste soit honoré dans son génie comme l'enfant a été récompensé dans sa charité? Quelques patriotes ont émis la pensée que les œuvres du peintre belge fussent l'objet d'une exposition prochaine à Paris. Et pourquoi non? L'enfant-martyr n'a-t-il pas droit à sa part d'immortalité? Sa vie n'est-elle pas digne d'être offerte en exemple? Ce n'est pas la France qui voudrait marchander l'éloge à ce descendant de Crayer et de Jordaens.

1873.

XII

JOSEPH DE NITTIS

Tant il est vrai que le bonhomme La Fontaine avait raison lorsqu'il a dit :

La fortune nous vend ce qu'on croit qu'elle donne.

Le peintre acclamé, choyé, riche, presque illustre, Joseph de Nittis, vient de mourir à trente-huit ans. C'est le 22 août que l'événement a eu lieu. Nittis était en villégiature à Saint-Germain-en-Laye, à trois pas de Paris. Il habitait une maison de modeste apparence, à l'extrémité de la rue de Mantes prolongée. Sa femme et son enfant l'entouraient de prévenances et d'affection.

Lorsque Nittis rentrait à Paris, son hôtel de la rue Viète était quotidiennement visité par quelque ami, E. de Goncourt, Daudet, Claretie, Bergerat, Begas, Alexandre Dumas.

Nittis n'avait pas d'ennemis.

On montrait du doigt son atelier roulant, arrêté sur l'avenue du Bois de Boulogne ou stationnant à l'angle du Pont-Royal, et, volontiers, on eût qualifié cet étrange observatoire du titre de « Maison du sage ».

N'était-ce pas un sage que cet Italien de Barletta, dans la province de Naples, venu à Paris à vingt-deux ans, tour à tour élève de Brandon, de Gérôme, de Meissonier, et qui n'a imité aucun de ses maîtres ? N'était-ce pas un sage que ce penseur délié, ce philosophe raffiné, cet observateur délicat, ce curieux des mœurs, du tempérament, du caractère de ses contemporains ?

Eh bien ! non.

Le peintre dont je parle n'a pas eu la sagesse de suivre le chemin battu, la grande ornière des médiocres, et il a eu des adversaires convaincus. La personne de l'artiste hors de cause, son œuvre a été combattue, on a stigmatisé d'un nom qui ne saurait être un éloge les pastels de ce descendant de La Tour, les panneaux de ce petit-fils de Vander Meer. On a dit : c'est de l'impressionisme ! Il y a plus le peintre dont je parle n'a pas eu la sagesse de taire son bonheur domestique ; les joies qu'il éprouvait à être le point de mire de la vogue et de la critique l'ont enivré. Un jour, ayant perdu la notion de prudence qui caractérise à un si haut dégré ses compatriotes, Nittis se pencha vers l'oreille d'Edmond de Goncourt et laissa tomber ces trois mots :

« Je suis heureux ! »

O ! le présomptueux qui s'est permis de croire au bonheur terrestre ! Du jour où Nittis a fait cette confidence à son ami, la mort s'est mise en chemin, marchant à sa

rencontre. L'imprudent! qui avait osé narguer la vie au point de se croire épargné par les larmes et la souffrance, c'est la mort qui l'a touché!

Trois mois ont suffi.

Ce qui pour d'autres est un mal léger lui a été l'incurable blessure. Une bronchite, en plein été, a terrassé ce charmant esprit qui avait pour lui l'âge de la jeunesse en même temps que la grâce, l'énergie, les longues espérances, les horizons sans bornes de cette saison radieuse et trop courte.

L'atelier roulant de Nittis s'est ébranlé, escorté cette fois d'une foule dans les rangs de laquelle il ne se trouvait plus d'indifférents; il a fait halte sous les voûtes de Saint-François-de-Sales et s'est ensuite acheminé lentement vers la montagne peuplée du Père-Lachaise.

Qui que vous soyez, vous que la fortune, la gloire, l'amour ont effleuré de l'aile en une heure de paix rayonnante, cachez votre bonheur, ne le confiez pas. Le temps que vous mettriez à dire « Je suis heureux » serait votre dernier sursis!

I

Cependant, à tout prendre, Nittis avait raison de s'estimer heureux. Que pouvait lui faire cette accusation répétée d'impressionisme, lorsque chaque œuvre échappée de son pinceau était précisément la négation spirituelle de ces pages sommaires, bruyamment portées aux nues par des critiques à gages en quête d'étrangeté.

Tout le monde use des mots pour exprimer sa pensée, mais à aucune époque on n'a plus abusé qu'aujourd'hui du sens des mots.

Sans impression pas d'expression.

L'impression est donc à la base de l'œuvre parlée, écrite, peinte ou chantée. Or, voyez la bizarrerie du langage contemporain, on appelle « impressionisme » un genre dans lequel l'idée demeure à ce point confuse, vague, insaisissable qu'il est permis de penser que cette idée n'a pas fait une impression suffisante sur l'âme de l'artiste pour qu'il lui fût possible de parler clairement sa pensée. Il serait donc plus juste d'appeler les peintures à l'état d'embryon dont on encombre le Salon des Refusés « anti-impressionistes ». Ce sont, en effet, des productions pressenties plutôt que définies, rêvées plutôt que vues, et dans lesquelles il n'entre aucune mise aux points. La forme, le relief, la couleur sont absents parce que les dessous de chair, l'ossature générale n'ont pas été cherchés. Et comment les impressionistes pourraient-ils chercher, comment surtout pourraient-ils rencontrer ce à quoi ils ne songent pas ? Aérostats sans lest, ils sont aspirés par le vide, et le vide devient leur élément ; ce n'est pas assez dire, le vide devient pour eux une nouvelle nature.

Si un reproche peut être fait à Nittis, c'est d'avoir tout regardé, tout vu et tout dit. Sa peinture paraît faite à la loupe. Pas un détail de costume qui soit négligé, pas une nuance qui soit omise. Meissonier n'a pas plus de précision. Mais Meissonier invente, tandis que Nittis retrace.

Meissonier c'est l'elzévir ; Nittis c'est le journal.

L'elzévir admet l'enluminure, il renferme le plus souvent une légende héroïque, il comporte une reliure de prix, il devient un objet de curiosité. Le journal s'imprime rapidement ; il traite de la chose courante, on le parcourt et on l'oublie, non sans rendre justice au talent du publiciste ; mais ce qu'on demande au journal c'est d'être exact, prompt dans le récit. Nittis a pratiqué cette exactitude, cette rapidité de diction, je me trompe, je voulais dire de vision.

Souvenez-vous, lecteur, de ces tableaux exquis : un *coin de Boulevard*, la *Place des Pyramides*, la *Place de la Concorde*, le *Bois de Boulogne*, les *Champs-Élysées*, le *Déjeuner dans le jardin*, le *Pont-Royal*, le *Champ de course*. Evoquez par le souvenir ce mouvement, ce laisser-aller de la vie parisienne prise sur le vif par le pinceau consciencieux et plein d'adresse d'un artiste qui ne veut pas être en reste avec le kaléidoscope le plus riche, et dites si Joseph de Nittis n'est pas le plus fertile et le plus fin des chroniqueurs du pinceau.

II

De sa patrie natale, l'artiste n'a guère apporté en France qu'une œuvre qui ait eu quelque renom, c'est la *Route de Brindisi* exposée en 1872. Sa patrie d'adoption, c'est-à-dire Paris, a été le lieu de son inspiration. C'est à Paris que Nittis a brossé ses meilleurs

tableaux et c'est Paris qu'ils racontent. Mais prévoyant sans doute qu'on l'accuserait de ne saisir qu'un type, de ne comprendre qu'une nation, lui, l'observateur intelligent et plein de souplesse, qu'a-t-il fait?

Il a passé la Manche.

Londres l'a vu sous ses brumes, dans ses rues, sur ses places, au milieu de ses mendiants, de ses pick-pockets, de ses armateurs et de ses financiers, et Londres lui est redevable de *Piccadilly*, de *Trafalgar Square*, de *Westminster*, de *Green Park*. A la vivacité parisienne succède la raideur britannique. De rieur qu'il était la veille, son pinceau est devenu grave. Sur l'une ou l'autre rive de la Manche, même choix de sujets, même conscience, même bonheur d'expressions.

Cependant entre les deux peuples, qui s'observent mutuellement sans jamais se fier l'un à l'autre, quelle différence! Ce n'est pas un Anglais qui parviendrait à rendre les deux types sans défaillir dans sa tâche malaisée, ce n'est pas même un Français, mais Nittis était Italien. La subtilité de Machiavel se retrouve à quelque degré chez tous les hommes supérieurs de son pays.

III

Si Nittis n'avait eu pour lui que son tempérement napolitain, peut-être aurait-il échoué dans son entreprise qui n'était pas sans audace. Le jeune maître qui

vient de s'éteindre si prématurément a été, avant toutes choses, un peintre de la lumière.

Son esprit vivait en plein air.

L'atmosphère que nous subissons et à laquelle nous ne pensons guère que pour nous plaindre de ses variations trop brusques, Nittis l'étudiait sans cesse. Il vous eût dit la couleur de l'air. Ce n'était pas seulement ses poumons qui le respiraient, son œil en distinguait le plus ou moins d'opacité. Il saisissait avec une sûreté qui n'appartenait qu'à lui les gammes impalpables et fluides dont le *la* mineur est une vapeur légère et le *la* majeur un brouillard épais. Les chaudes effluves n'étaient pas moins perceptibles pour ce raffiné de la couleur que les pluies compactes d'un jour de décembre.

Là est le plus grand secret de Nittis.

Les scènes qu'il peint sont fugitives, sans intérêt sérieux par elles-mêmes, mais le milieu dans lequel elles se meuvent est un milieu pittoresque. N'avons-nous pas nommé Van der Meer au début de cette étude ? Nittis est de la famille du vieux maître.

Nittis n'a pas seulement possédé la rare faculté de peindre l'air, et ce tour de phrase incisif comme un aphorisme qui le rapproche de Gavarni. Sa supériorité lui vient encore de son double talent de peintre à l'huile et de pastelliste.

Les tonalités vigoureuses des pastels de Nittis étaient obtenues, dit-on, par une préparation chimique que La Tour et la Rosalba n'ont pas connue. Nous le voulons bien. La technique de l'art n'a sans doute pas dit son dernier mot, et les mixtures de couleurs, les combinai-

sons, les mélanges appartiennent à tout le monde. Il est donc enfantin de prétendre diminuer le mérite de Nittis comme pastelliste, sous le vain prétexte qu'il n'a pas usé du même procédé que ses prédécesseurs. La question n'est pas là, et cet amateur de New-York, qui n'a pas jugé que le pastel du maître représentant le *Retour des courses* fût trop payé au prix de 50,000 francs, a fait aux mécontents la réponse qu'ils méritent. Le succès immense de la récente exposition de Nittis au cercle des Mirlitons a été un succès de bon aloi.

IV

Et maintenant, je le demande, au nom de quel principe les impressionnistes qui n'ont jamais produit que des ébauches—et quelles ébauches! — pourraient-ils réclamer Nittis comme l'un des leurs? La réponse est toute simple. Les impressionnistes, quand ils ne sont pas absolument dénués du sens pittoresque, ont tout au moins une déviation de l'œil. Ils voient mal et ont la vue courte. Ces malheureux se contentent de regarder à leurs pieds et ils peignent l'objet le plus proche, quel qu'il soit. S'ils parlaient, ils ne trouveraient pas de plus digne sujet à traiter que la boue de la rue ou les puanteurs de l'égout.

Zola est de cette école. — Nittis n'en est pas.

J'accorde que Nittis est le peintre de la vie quotidienne, que ses personnages portent notre costume et que nous les coudoyons à chaque heure; j'accorde que tout est moderne sous la fine brosse de ce satirique

mais entendons-nous bien, Nittis ne peint que ce qu'il veut, il choisit, il groupe, il interprète. Nittis est un metteur en scène plein de goût, de distinction. Nittis est un artiste.

Quel nom lui donnera-t-on dans l'école? Il faudra l'appeler un peintre de genre. Sa place est près de Meissonier dont il fut l'élève mais qu'il n'a jamais imité. Nittis nous fait songer à Pater et à Lancret qui, eux aussi, ont peint leur époque. Mais en ce temps-là tout le monde portait l'habit enrubanné. Il a fallu beaucoup de talent à Nittis pour dire dans la langue des couleurs le peuple de Paris et de Londres en 1880. Lancret avait été mieux secondé par les circonstances. Cependant, il y a cinquante ans, on ne se souvenait plus de Lancret. Meissonier s'est fait son continuateur. Meissonier est un peintre du dix-huitième siècle. On ne connaît de lui que de rares échappées qui le rapprochent de nous à la suite de Napoléon Ier. Après lui vient Isabey qui est le peintre de l'Empire et de la Restauration. Puis nous n'avons plus de chroniqueur. Horace Vernet donne à l'anecdote les proportions de l'épopée et le bourgeois s'y trompe. Gavarni, Daumier rient ou pleurent. Tous deux manquent de calme. Ils ont le dard de l'abeille, et tout ce qu'ils piquent fait la grimace. Survient Nittis. Il n'a pas l'ambition de rien redresser : il se contente d'être peintre. Reprenant l'œuvre de Lancret, de Meissonier, d'Isabey, Nittis raconte son pays, et c'est à ce titre que l'aimable artiste, si vite emporté, appartient à la France et doit garder sa place dans l'histoire de l'école française.

1884.

XIII

RICHARD DOYLE

— Connaissez-vous Richard Doyle?

— Non.

Je vais essayer de vous le présenter.

Richard Doyle est un peintre anglais dont la réputation n'est pas faite à Paris. Or, cet artiste mérite d'autant mieux qu'on l'apprécie que la vogue, l'engouement, la cabale sont absolument étrangers aux succès très sérieux du jeune peintre dans la patrie d'Hogarth. Je ne sais si lui-même a jamais traversé la Manche. Personne ici ne l'a vu. Je ne le connais pas et ne saurais dire quelle est sa taille, l'expression de son regard, le ton de sa chevelure, le charme ou la brusquerie de ses manières. Mais qu'importe? Les œuvres de Richard Doyle ont franchi le détroit; les amateurs éclairés de notre pays estiment que l'auteur du *Pays des Fées* vaut la peine d'être connu. Je le signale.

I

Parler des Fées, c'est éveiller le souvenir de Perrault. Eh bien! le conteur d'autrefois est distancé par le peintre de nos jours. Plus philosophe, plus critique, plus ému que ne sut l'être Perrault avec sa plume, Richard Doyle, usant du pinceau, sait dramatiser ses tableaux sans en détruire la grâce. Les épisodes abondent dans ses compositions, témoignage de la fertilité de sa pensée. Mais ce ne sont pas seulement les épisodes qui ajoutent à la poésie des scènes inventées par le peintre, c'est, avant tout, son coloris. Richard Doyle sait trouver une gamme générale pour chacun de ses tableaux, et la couleur toujours harmonieuse dont il revêt les poèmes imaginaires qui se multiplient sous sa main emportent, dès le premier instant, l'esprit du spectateur dans le monde du rêve.

A ses œuvres affinées, délicates, plutôt senties que transcrites, il fallait, non la gravure ou l'eau-forte, mais la polychromie. Richard Doyle l'a compris, et le *Pays des Fées*, composé de seize tableaux — il faudrait dire seize chants, — deviendra peut-être pour son heureux auteur le pays de la gloire.

II

'ouvre l'*Album* du peintre. Un lutin, gravement assis sur le gazon d'une vaste pelouse, s'est fait le chef d'orchestre d'un chœur d'oiseaux. Il faut les voir, merles, pinsons, fauvettes, rossignols et rouge-gorges chanter à plein bec, pendant que le lutin bat la mesure avec un roseau. Ce que la plume ne peut dire, c'est l'attitude variée de chacun des choristes. Campés avec originalité, les uns sont guindés, d'autres ont l'allure simple. Il y a les importants, les orgueilleux, les jaloux, dans ce groupe curieux auquel viennent s'adjoindre, ici et là, quelques nonchalants, coutumiers de l'école buissonnière.

Le drame se déroule. Le prince du pays des fées, un genou en terre, dépose sa couronne aux pieds d'une jeune fille à la chevelure d'or. Vêtue d'une robe blanche et d'un manteau rose, elle paraît à peine écouter les déclarations du prince. Douze gnomes, portant les franges du manteau royal et des djinns de condition plus haute, roulent péniblement les caisses de joyaux destinés à la fiancée du roi.

Richard Doyle se repose.

Il fait succéder aux fiançailles royales quatre scènes humouristiques : les *Caresses d'un Silphe*, le *Gnome grimpeur*, le *Lutin dénicheur*, la *Sieste des Djinns*. Tournez la page, et vous avez sous les yeux la *Marche triomphale de l'Esprit-follet*. C'est un tableau fantastique où

le monde des insectes et le monde des fleurs, animés par la présence des fées et des ondines, offre les scènes les plus étranges. Les esprits chevauchent, dansent, ou roulent à travers l'espace, sur les arbustes, dans les herbes hautes, et partout le regard distingue un trait de mœurs, une attitude, un geste qui révèlent l'artiste philosophe.

Il existe de mauvais esprits. Le peintre a surpris trois d'entre eux torturant un papillon. En revanche, un lutin apprend l'art de la danse au phalène qu'il vient de rencontrer dans le calice d'une rose. Ici, c'est le Tournoi, c'est le duel. Deux esprits, à cheval sur une cigale et un hanneton, se pourfendent de leur lance. Ailleurs, c'est l'Exécution des gnomes, c'est la Sérénade, c'est la Rupture des fées et des lutins, c'est la Ronde de nuit; puis l'harmonie, la concorde, l'amour, la paix sans nuages règnent bientôt chez ce peuple, qui n'a rien de semblable au nôtre.

III

Tel est le récit incomplet et décoloré que je puis faire d'une œuvre dont chaque page, chaque scène est presque impossible à raconter. Ces jeux de lumière à travers les touffes d'arbres, ces insectes en marche, ces petits êtres à forme humaine, soit qu'ils bataillent ou qu'ils s'embrassent, ont besoin d'être vus. Richard Doyle pourrait en remontrer à plus d'un de nos poètes. Il pos-

sède une imagination féconde, jeune, sympathique, distinguée. Ses pensées toujours empreintes de convenance sont traduites avec une nouveauté de moyens que maint artiste paraît ignorer. Car il ne faudrait pas supposer, après ce que nous venons de dire, que la critique, chez Richard Doyle, dégénère en caricature. Non, Cham et Gavarni n'ont pas inspiré le peintre anglais. Richard Doyle émeut, souligne un trait de mœurs comme Shakespeare l'a fait maintes fois dans ses drames, et le *Pays des Fées* renferme telle scène d'amour qui nous a rappelé le dialogue nocturne de Juliette et de Roméo.

1878.

XIV

OCTAVE TASSAERT

Se tromper sur les autres est d'un naïf; se tromper sur soi-même, au point de faire deux parts de sa vie et de renier, au déclin de l'existence, ce qui a été l'honneur, la joie, le but, la récompense des jours laborieux, est le propre d'un fou.

Tassaert fut ce fou.

Ce peintre, qui avait eu le don des larmes, ce descendant de Chardin, de Greuze, de Prud'hon, ce disciple de Corrège, a douté de son art dès l'âge de quarante-cinq ans. Peu après, il a douté de l'homme, de la vertu, de la vie, et il est mort, asphyxié près d'un réchaud, à soixante-quinze ans!

Le doute est toujours une défaillance. L'homme qui n'a plus sa foi est un vaincu.

Combien la physionomie de Tassaert, dans l'eau-forte bien connue de M. Massard, qui sert de frontispice à l'étude de M. Claretie sur le peintre, combien, dis-je,

la physionomie de Tassaert est différente de celle de Regnault! C'est le même burin qui les a gravées. Mais tandis que le peintre du *Général Prim* a le regard lumineux, Tassaert fixe d'un œil égaré je ne sais quel point invisible de l'espace. Ses lèvres disent le tremblement de sa pensée; les joues ont de la dureté ; le front est sans ressort comme sans éclat; les cheveux en désordre laissent deviner le trouble intérieur. Tel que M. Massard nous le montre, Tassaert a l'aspect d'un monomane. Ce n'est pas l'inspiration qui l'agite, c'est une idée fixe. On obéit à l'inspiration; quant à l'idée fixe, on l'exécute, quelle qu'elle soit.

L'idée fixe de Tassaert fut que lui, peintre de talent, était né poète dramatique. Naturellement, le succès ne répondit pas à l'attente de ce poète improvisé qui n'avait pas même des notions très exactes sur l'orthographe; et, de dramaturge incapable, Tassaert devint un jour un suicidé.

Il causa une stupeur profonde, le suicide d'Octave Tassaert.

A soixante-quinze ans, en finir ainsi! On se demanda si le dédain public n'était pas coupable d'une telle mort. Chacun, parmi ceux qui l'avaient connu, se tâta. On se demande toujours, devant les injustices atroces de la destinée, si l'on n'en est pas un peu complice. Ici, non.

« Non, Tassaert est mort du dégoût même de la vie. Il y avait en lui un poète mort-né qui tirait le peintre vers sa tombe. Je relis encore tel poème bizarre, *la Création*, d'un tour classique et d'une imagination éperdue, où se rencontrent *Angèle*, la femme modèle,

Azel, l'amant idéal, *Soumock*, le chef des anges pervers, *Excel*, l'amant de la Sagesse, et je trouve sur la copie du manuscrit : « Dédié à M. Viennet, de l'Académie française. »

« Voilà de quoi Tassaert est mort. »

M. Claretie, qui a porté ce jugement sur la mort de l'artiste, a raison. Tassaert seul est responsable de son suicide, parce que lui seul a eu le fol orgueil de s'estimer poète et de prétendre à la gloire littéraire.

Quand il est mort, il y avait vingt-sept ans qu'on l'entendait répéter :

« Je finirai par le réchaud ! »

Belle parole, ma foi ! Prédiction bien digne d'être écoutée ! Terme magnifique donné, par un homme de mérite, à son activité, à son talent personnel ! Le réchaud ! Tassaert avait placé son idéal dans un morceau de tôle capable de servir de récipient à trois morceaux de charbon ! L'œil de Tassaert ne regardait pas en haut, il cherchait en bas, à ses pieds, dans la boue, je ne sais quel ustensile vulgaire que la Providence écarta de lui pendant vingt-sept ans. Pendant vingt-sept ans, cet affamé de la mort ne sut pas se résoudre au trépas honteux qu'il s'était choisi, mais, du moins, il s'y préparait ! Descendons la pente sur laquelle a roulé Tassaert. Il est des abdications remplies d'enseignements.

I

« Trouvez-moi un marchand de bric-à-brac pour m'enlever tout ça ! » dit-il un jour à l'un de ses amis, M. Martin.

« *Tout ça*, c'étaient quinze toiles, vingt esquisses, des dessins. En tout quarante-quatre pièces qu'il vendit à M. Martin 2,400 francs, avec une barrique de vin pour escompte. »

Voilà Tassaert renégat. Il brûle ses idoles, non pas à la façon du philosophe qui reconnaît son erreur ; mais à la manière du transfuge qui déchire le drapeau.

Ceci se passait avant 1862. A quelque temps de cette liquidation funeste, Tassaert écrivit à Bruyas de Montpellier :

« Vous ne perdez rien à nous laisser notre Paris. Si ses quartiers s'embellissent, les habitants deviennent affreux (au moral, s'entend). Je vous dirai, mon cher ami, que, ne voulant plus voir de peinture (des miennes surtout), je voulais tout brûler. Mais, me ravisant, j'ai vendu le tout à M. Martin. Il m'a fait aussi cadeau, sur ma demande, d'une pièce de vin ordinaire de Bourgogne, mais excellent. »

Cette pièce de vin, dont son ami lui a fait cadeau sur sa demande, ne nous dit rien de bon.

Poursuivons.

« Dès lors, écrit l'un de ses biographes, allant s'enterrer rue du Géorama, n° 12, près de la Chaussée du Maine, Tassaert s'enfonça plus avant chaque jour dans

l'oubli de lui-même et de son art. Il buvait. En fait de couleur, le petit bleu lui suffisait. Ce Greuze finissait comme Lantara. Et puis, il devenait aveugle! »

Bruyas, l'amateur délicat qui a doté si royalement le Musée de Montpellier, s'intéressait à l'artiste découragé. Il l'appela près de lui et tenta de le retenir sous le ciel du Midi. Tassaert se laissa faire. Un moment, on put croire que l'amitié prévenante de Bruyas aurait raison de la déchéance volontaire du peintre. Vain espoir. « La nostalgie de la barrière du Maine le reprit, il quitta Montpellier, revint à Paris et se remit à boire. Il détestait l'humanité, l'art, les spéculateurs, les confrères. » C'est un témoin qui l'affirme et nous pouvons l'en croire. « Il n'était plus Tassaert : il n'était plus que *le Père Octave*. On voyait passer, tous les jours, à la même heure, la pipe à la bouche, un gros homme à barbe blanche, les épaules larges, qui traînait le pied jusqu'à *son* café de la Chaussée du Maine, s'asseyait à *sa* table à la même heure et prenait là *son* gloria. — Bonsoir, Père Octave! — Bonsoir! — C'était Tassaert! Ce fut là que M. Martin le vit pour la dernière fois, lui amenant un amateur belge pour le prier de retoucher un de ses vieux tableaux.

« — Jamais! répondit Tassaert; je ne m'occupe plus *de ça!* »

De transfuge et de renégat, Tassaert s'était fait dépravé. Il suivait l'exemple de Musset, qui, lui aussi, se mit à boire pour en finir! Du moins, Musset n'alla-t-il pas jusqu'au suicide!

Mais c'est trop nous attarder sur la seconde moitié de

la vie de Tassaert. La vieillesse du peintre est honte et ténèbres. Retenons la sévère leçon qu'elle porte avec elle. Le suicide moral de Tassaert a été un châtiment, et l'asphyxie dernière une conséquence. Il n'est pas douteux que l'artiste eût été mieux protégé contre lui-même aux approches de la vieillesse s'il avait eu pleine conscience de son art à l'époque de sa maturité. M. Claretie parle de certaines pages de Tassaert que le peintre « cachait sous un rideau et vendait sous le manteau pour quatre sous ». On pressent ce que devaient être ces compositions dont l'artiste n'osait se faire un titre à l'estime de tous ! Cette trahison de l'art devait porter malheur à Tassaert. Le jour où il y eut dans l'œuvre du peintre comme une équation périlleuse entre ses compositions inavouées et ses toiles applaudies par la critique, ce jour-là Tassaert cessa de croire. Il perdit le respect de l'art. Il n'eut plus conscience du devoir, de la lutte, du but élevé que tout artiste doit s'efforcer d'atteindre, et que sa muse lui avait permis d'entrevoir dans le rapide éblouissement du succès de la *Famille malheureuse*, son chef-d'œuvre, qui l'a fait fils de Prud'hon et l'un des descendants de Corrège.

Notre lecteur nous reprochera peut-être l'étrange procédé que nous avons voulu suivre dans l'analyse de la vie et de l'œuvre de Tassaert. Avec cet homme, nous ne pouvions aller du berceau à la tombe. La progression naturelle des années dans l'existence du peintre renferme comme une ironie grandissante, contre laquelle nous devions réagir, sous peine d'assombrir cette causerie plus qu'il ne convenait.

Chez Tassaert, le caractère ne marcha pas de pair avec le talent. Deux êtres disparates ont existé en lui. Il y a eu l'homme de ténèbres et l'homme de lumière. L'un a tué l'autre. Or, comme le vainqueur ne vaut pas le vaincu, c'est du vainqueur que nous avons parlé d'abord, afin de le faire oublier, en présentant le vaincu, l'homme de lumière, le poète du pinceau, l'artiste penseur, le peintre ému, passionné, qui a eu son jour de gloire et qui pouvait marcher d'un pas ferme vers une renommée durable, si son énergie se fût maintenue à la hauteur de ses premières inspirations.

II

Que Tassaert n'ait pas remporté le Prix de Rome, il n'y a rien là de surprenant. Beaucoup de jeunes hommes de talent ne sont pas lauréats du Prix de Rome. Il résulte de leur échec que ces jeunes hommes ont à lutter de meilleure heure. Mais quel est l'artiste affranchi de la lutte?

Il semble bien d'ailleurs que pour avoir grandi dans les ateliers de Paris, Tassaert a conquis rapidement sa place au-dessus de bon nombre de pensionnaires de la Villa Médicis. Les critiques les plus accrédités au lendemain de 1830, et ce fut l'époque d'une effervescence féconde dans l'école française, se sont occupés de Tassaert. Théophile Silvestre le qualifiait « d'artiste d'avant-garde de l'école moderne ». Gabriel Laviron a décrit, avec une

grande richesse d'expressions, la *Mort du Corrège*, un tableau que Tassaert exposa au Salon de 1834. A des époques différentes, Thoré rend justice au peintre; Vendryes raconte l'histoire émouvante de son œuvre maîtresse, la *Famille malheureuse;* Théophile Gautier ne craint pas d'écrire :

« M. O. Tassaert possède une qualité assez rare aujourd'hui, le sentiment du clair-obscur; à un degré inférieur, sans doute, il est de la famille de Corrège et de Prud'hon; ses figures baignent comme dans une atmosphère de clair de lune, et des reflets argentés illuminent ses ombres; une grâce souffrante, une mélancolie résignée attendrissent les physionomies de ses personnages; il a du cœur, et sait émouvoir par de petits drames très simples. »

Après la critique, ce sont ses confrères eux-mêmes qui s'intéressent et s'attachent à lui. Jeanron, Charles Jacque et Troyon sont ses défenseurs ou ses amis!

La note dominante de l'œuvre de Tassaert est triste. Il a le pinceau trempé de larmes. Son esprit est hanté par la douleur. De la *Mort du Corrège* à la *Famille malheureuse*, qui sont, pour ainsi dire, aux deux frontières de sa vie d'artiste, le peintre n'a guère qu'une ambition, celle de rappeler sur sa toile le drame inépuisable et toujours varié de la souffrance et de la mort. Il peint le *Christ au Jardin des Oliviers*, la *Madeleine au désert*, la *Mort d'Héloïse*, les *Funérailles de Dagobert*, la *Communion des premiers chrétiens dans les catacombes*, *Louis XVII dans la Tour du Temple.*

C'est à peine si, de temps à autre, des scènes reposées

ou joyeuses tentent son pinceau. Vite il se reprend à l'angoisse, au désespoir et aux larmes. Ses portraits ont je ne sais quoi d'intime, de pénétrant et de voilé, comme si les personnages qu'ils rappellent se disposaient à faire au spectateur quelque poignante confidence.

La couleur de Tassaert s'est ressentie de l'uniformité des scènes qu'il a voulu traiter. La douleur n'a rien d'éclatant. Elle est sourde, souvent muette. La lumière lui est une gêne. Ne soyons donc pas surpris de la teinte grise et lourde comme une atmosphère mal respirable que Tassaert a si souvent répandue sur ses toiles. Il ne pouvait guère en être autrement. Il faut à toute scène vraie sa couleur locale. Etant admis que les compositions préférées par l'artiste étaient imprégnées de tristesse recueillie, de dénuement, d'abandon, le pinceau qu'il maniait ne pouvait avoir la légèreté de touche, le brio des peintres qui, comme Watteau, n'ont jamais pleuré.

Il est au moins singulier que l'on constate une certaine parenté lointaine entre Tassaert et Corrège, et que la première œuvre de Tassaert soit précisément la *Mort de Corrège*. Nous nous plaisons à voir dans ce rapprochement plus qu'une simple coïncidence. Tassaert, n'en doutons pas, dès l'époque où il étudiait son art avec un soin réfléchi dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière, s'était évidemment épris du grand maître de Parme. Il avait pénétré sa méthode, il avait rêvé peut-être de lui ravir quelque chose de son inimitable coloris. Et de cette intimité prolongée avec le génie de Corrège est né un attrait particulier pour la personne même du maître.

Gabriel Laviron ayant à juger la *Mort de Corrège* parle en ces termes de l'œuvre de Tassaert :

« Quoique d'une couleur lourde et grisâtre, la *Mort de Corrège* est cependant une peinture d'un grand mérite, bien composée et pleine d'harmonie. Ce tableau est encore relevé par l'intérêt qui s'attache toujours aux infortunes des grands hommes. Le Corrège avait reçu en monnaie de cuivre les 400 ducats qu'on devait lui payer pour la coupole qu'il avait peinte à Parme; chargé de cette somme, il fit à pied quatre lieues de chemin pour retourner chez lui. Altéré par la fatigue et l'excessive chaleur de la journée, il eut l'imprudence de boire de l'eau à une fontaine très froide, et il arriva à Coreggio avec une grosse fièvre qui l'emporta, en 1534, à l'âge de quarante ans. Le tableau de M. Tassaert est plein de charme et de sensibilité, et, bien qu'il soit très négligé sous le rapport du dessin et de la couleur, l'heureuse disposition des personnages, la vérité de leur expression et la manière harmonieuse dont la lumière est distribuée dans tout le tableau en font un ouvrage très remarquable et remarqué par tous les gens qui n'ont pas besoin d'une réputation faite pour s'arrêter devant une toile. »

Nul doute que cette critique ne soit sincère. Les réserves de l'écrivain nous sont une garantie de son impartialité. Mais quelque sévères qu'elles soient, elles laissent place à l'éloge dans une assez large mesure pour que l'artiste se soit senti encouragé, soutenu dans la voie où il venait de faire un premier pas, et un premier pas décisif.

Toutefois, Tassaert, en rappelant Corrège par une

certaine grâce, une fleur de sentiment dont le grand maître italien n'a complètement livré le secret à aucun de ceux qui l'ont suivi, Tassaert est, plus directement que de nul autre, le disciple de Prud'hon. C'est à l'école de Prud'hon que Tassaert a su ravir cet air tissé de vapeurs transparentes dans lequel posent ses personnages. C'est à Prud'hon qu'il a demandé l'attitude, le regard, les lignes nettes et moelleuses, la naïveté résolue de ce portrait d'enfant, *Léon Tassaert*, son fils, une œuvre charmante, aujourd'hui possédée par M. Alexandre Dumas.

La *Famille malheureuse*, le chef-d'œuvre de l'artiste, est inspiré de Prud'hon avec une évidence plus grande encore. Tous ceux qui ont visité le Musée du Luxembourg connaissent ce tableau dont Tassaert a pris le sujet dans les *Paroles d'un croyant*.

« La neige couvrait les toits; un vent glacial fouettait la vitre de cette étroite et froide demeure; une vieille femme réchauffait à un brasier ses mains froides et tremblantes. La jeune fille lui dit : O ma mère, vous n'avez pas toujours été dans ce dénuement!... Et la vieille dame regardait l'image de la Vierge, et la jeune fille sanglotait... A quelque temps de là, on vit deux femmes lumineuses comme des âmes, qui s'élançaient vers le ciel. »

Tel est le sujet traité par le peintre, et personne, après l'avoir vue, ne peut oublier la désespérance de la jeune fille accablée sous le poids de la misère et posant sa tête sur les genoux de sa mère; personne, après l'avoir vue, ne peut oublier la sérénité de cette mère qui fixe

l'image de la Vierge avec une expression rassurée, presque heureuse...

Tassaert exposa cette toile en 1850. Peu avant il avait traversé des jours difficiles, et les tortures endurées par le peintre furent comme une initiation cruelle, mais féconde, aux douleurs qu'il méditait de traduire avec son pinceau. Empruntons à M. Claretie, pour achever ce portrait, l'histoire du tableau de Tassaert :

« Un jour que M. Jeanron, directeur des Musées nationaux, après Février 1848, se trouvait dans son cabinet, il y vit apparaître un homme aux habits sordides et dont les lambeaux mal rajustés le couvraient à peine, un col entouré de ces longues et larges cravates des pauvres remplaçant le linge absent. Il portait un carton à la main, et, en tirant une esquisse, il la plaça sous les yeux du directeur. Jeanron ne put réprimer un mouvement de surprise à la vue du dessin que lui montrait cet homme, « quelque revendeur à la toile et à la toi-« lette. »

« — Je n'ai pas de fonds, commençait-il... le Gouvernement...

« — Oh! je ne veux pas vous vendre ça, interrompit l'homme; mais si vous pouviez me faire obtenir du travail...

« — Vous êtes donc peintre?

« — Je suis l'auteur du tableau dont vous tenez la première idée.

« — Ah! non, s'écria Jeanron. Je connais bien le nom de l'auteur. Ce tableau-là est de Tassaert.

« — C'est moi qui suis Tassaert, monsieur, et je viens solliciter une commande. »

Jeanron se sentit profondément ému par la démarche de Tassaert. Il courut chez le Ministre de l'Intérieur, supplia, menaça de résigner ses fonctions s'il n'obtenait du travail pour Tassaert. Un secours de deux mille francs lui fut accordé, et, l'année suivante, Tassaert avait peint un chef-d'œuvre qui prit place au Musée des artistes vivants. L'intervention de Jeanron dans cette circonstance doit lui être comptée à l'égal d'un bon tableau, car il était peintre. Une fois au moins, chez lui, le fonctionnaire aura été plus grand que l'artiste.

1884.

XV

CHAM

—

Les arts du dessin ont pour point de départ l'imitation, et pour terme dernier le style.

C'est entre ces deux pôles que se meut l'activité de l'artiste, et selon qu'elle incline de préférence vers le style ou vers l'imitation, comme un aimant sollicité par des forces diverses, le peintre laisse des œuvres supérieures ou des pages de second ordre.

La caricature est un genre qui jamais ne se préoccupe du style. A ses yeux, le style est la vertu des grands, une sorte d'étiquette à laquelle la caricature ne veut rien entendre. Roturière par goût, elle ne pèse ni sa parole ni son geste. Ses victoires sont des surprises, des étonnements qui jettent tout à coup la pensée hors du réel, sans l'appeler vers l'idéal, et le choc subitement éprouvé par l'esprit étant d'une nature trop vulgaire pour donner la sensation du sublime, provoque le rire.

C'est au rire que tend la caricature.

I

Voulant parler de Cham, je ne me donnerai pas le facile plaisir de diminuer le genre dans lequel Cham s'est illustré. Toutefois je n'ai pu regarder en face cette âme de gentilhomme et d'artiste sans regretter que ses facultés natives ne l'aient pas conduit à un rang plus élevé dans l'école.

Tout enfant il s'est révélé par des aptitudes qui promettaient un peintre. L'homme n'a été qu'un dessinateur. On attendait un philosophe, et le comte de Noé s'est contenté d'être histrion.

Devant cette halte volontaire, à mi-chemin d'une course que l'artiste était en mesure de fournir, nous n'avons pu moins faire que de chercher la cause véritable de cette sorte d'enlisement dont l'esprit et la main de Cham ont été victimes.

Or, pendant que nous cédions à notre rêverie, un écrivain distingué, M. Félix Ribeyre, nous fit tenir son dernier ouvrage ayant pour titre: *Cham, sa vie et son œuvre.* Quelle rare fortune d'être aidé juste à point dans la solution d'un problème! Nous ouvrîmes le livre : il est plein d'anecdotes, rapidement écrit, par un homme qui a bien connu son modèle et le fait revivre sous l'œil du lecteur. Mais tout le talent du biographe n'y peut rien. Cham nous apparaît enchaîné. Il est prisonnier. Sa plume laborieuse et saine recommence cent fois le même feuil-

let. Son génie ne sort pas du cercle où le retient un inflexible boulet.

Ce boulet, c'est la caricature.

J'ai lu quelque part, dans les notes d'un artiste, qu'un élève de Louis David faisait admirablement la « charge » du maître, au point que dans l'atelier du peintre des *Sabines*, lorsqu'on tournait le dos et que le caustique rapin se mettait à parler, on croyait entendre David corrigeant les dessins de la veille ou du matin. On prévint le maître qui voulut être témoin de la scène. Le jeune homme se fit longtemps prier, mais David exigea que la « charge » fût exécutée devant lui et elle le fit beaucoup rire. En quittant l'atelier, David dit à demi-voix : « Celui-là est né pour me copier en charge. » Et l'artiste de qui nous tenons cette anecdote ajoute : « Effectivement, notre camarade n'a rien fait de mieux : il est inconnu comme peintre. J'ai remarqué d'ailleurs, en mainte occasion, que ceux qui ont du penchant à faire rire n'arrivent jamais bien haut dans notre art. »

Ce trait nous revient à la pensée lorsque, après avoir lu M. Ribeyre, nous feuilletons l'*Assemblée nationale comique* et la collection du *Charivari* où la raillerie aimable de Cham s'est donné libre carrière. L'esprit est partout dans ces pages, mais à doses presque imperceptibles. On dirait d'un parfum qui s'est évaporé, d'une liqueur contenue dans un flacon mal fermé. La couleur du vin nous permet de dire qu'en son temps il dut être généreux, mais il ne pétille plus. C'est du champagne d'antan !

II

— Eh quoi ! l'esprit est l'esprit. A moins d'être un cerveau morose, il ne faut point dire que l'ironie perd de sa vigueur avec les années, que le trait s'émousse lorsque la main qui l'a façonné a pris soin de le bien tremper. Non. C'est être collet-monté que de proscrire l'épigramme, de bannir la critique, de condamner la comédie, de rejeter le pamphlet, de répudier la satire. Ah ! je m'y perds et ne me reconnais plus moi-même ! Comment ! *Harpagon*, le *Joueur*, *Crispin*, à ce compte, auraient donc vieilli ? Molière ne serait plus jeune ? Aristophane, ancien de vingt-deux siècles, marcherait courbé comme Atlas ! Autre est la destinée du génie. La noblesse de la plume égale celle de l'épée, et je ne sache pas que le petit-fils d'un preux se sente jamais inquiet de l'antiquité de sa race ?

— Ne nous fâchons pas et distinguons.

Molière est immortel ainsi qu'*Harpagon*. Pourquoi ? Est-ce que l'Avare ne souffle pas à deux reprises sur la bougie qu'il ne peut voir brûler sans dépit ? Il est vrai, et nous voilà bien près de la caricature ; mais quelle place tient cette bougie dans l'œuvre du poète ? Elle n'est qu'un détail. Qu'on oublie de s'en souvenir, que les comédiens suppriment ce jeu de scène, l'*Avare* n'en demeure pas moins grand, il est une création, il est un type.

Le type! voilà précisément ce que la caricature omet de poursuivre. Elle reproduit des types, c'est-à-dire des silhouettes, des profils étranges, particularisés à l'infini; elle ignore le type qui est l'image généralisée de la personne. Ce qui l'attire, c'est l'accident, la déformation, la bosse de Triboulet, le pied de Tyrtée, le bégaiement de Démosthènes, c'est-à-dire tout ce qui est lacune, infirmité, rature, négation.

M. Ribeyre a fait justice, de la légende, trop accréditée, d'après laquelle le vicomte Amédée de Noé aurait pris le pseudonyme de Cham parce que son père l'aurait maudit. Ce récit n'est qu'une fable. Soit. Ce n'est pas sous la malédiction paternelle que le caricaturiste a vécu courbé pendant toute une vie de labeur assidu, mais c'est sous la malédiction de l'école. Quiconque s'adonne à ce genre secondaire et facile n'a plus sa place au banquet des maîtres. C'est justice puisqu'au lieu d'étudier la nature dans ce qu'elle a de plus rare, dans ses proportions heureuses, une attitude noble, des contours harmonieux, une forme choisie, le caricaturiste s'obstine à mutiler la nature, à la rendre incorrecte, bizarre, vicieuse et ridicule.

III

Cham a été l'un des plus féconds dessinateurs de ce siècle dans un ordre de travaux où Gavarni, Daumier et Granville se sont tenus au premier rang. C'est Daumier

qui a été le maître de Cham. M. Ribeyre le constate volontiers. Cependant le dessin de Cham n'a pas la vigueur, disons mieux, la violence du dessin de Daumier; mais ce qui manquait à Cham sous ce rapport se trouva largement compensé par la verve, la délicatesse, le tour d'esprit aristocratique.

Nous ne savons s'il faut louer davantage les *Charges* de Cham ou les fines légendes dont il les faisait suivre. Si l'on nous pressait de dire notre avis, nous serions pour les légendes.

La plupart sont originales, toutes sont d'un honnête homme.

La gaieté ne quitte jamais Cham, elle est sa Muse, mais elle se surveille et ne rit qu'à bon escient. Peu d'illustrateurs de journaux se sont respectés au même degré. Gavarni, qui demeure supérieur à Cham par l'élégance de la ligne, n'a pas laissé une série d'œuvres comparables à celles de son émule au point de vue de la convenance de l'image ou de la légende. Gavarni est sensuel. Cham ignore toute excitation malsaine. S'il vise les *Divorceuses* et les *Femmes socialistes*, il met les rieurs dans son camp et ne permet pas à la bande effrontée qu'il fustige de troubler son public.

M. Ribeyre a parlé comme il convenait du *Punch à Paris*, des *Impressions de voyage de M. Boniface*, de *M. Lajaunisse*, de l'*Histoire de M. Jobard* et de cette inépuisable collaboration donnée pendant trente-six ans au *Charivari*, à l'*Illustration*, au *Monde illustré*. Cham a été un amuseur de bon aloi, toujours sur la brèche, toujours en veine. On se souvient de ce nain

en lunettes, juché sur son siège élevé, qui rappelle celui de Thomas Diafoirus dans le *Malade imaginaire*, et cherchant à mettre pied à terre. Au-dessous de cette charge inoffensive et charmante était écrit:

« *M. du Trembley descendant de sa chaise au péril de ses jours.* »

M. Prud'homme et sa femme arrivent au bord de la mer; ils descendent sur la plage à marée basse. Madame Prud'homme prend la parole:

— « *Il n'est venu personne cette année!* »

Et monsieur Prud'homme de répondre:

— « *Aussi, tu le vois, la mer se retire! Elle a son amour-propre.* »

Ainsi, cet artiste bien doué qui, dans son *Assemblée nationale comique*, avait dû s'occuper de personnages considérables — tels que Flocon! — se trouvait dans l'obligation, selon les hasards du moment, de raconter avec esprit les faits les moins saillants de la vie quotidienne. Ses héros imposés étaient les inutiles; ses spectateurs, les désœuvrés. N'avions-nous pas raison d'écrire que Cham a été un prisonnier, presque un forçat?

IV

M. Alexandre Dumas fils, qui était l'ami du caricaturiste, conçut un jour le projet de le faire décorer. Il demanda la croix au Ministre des Beaux-Arts. La lettre de l'Académicien débutait par ces lignes:

« Il y a plus de trente ans que, la plume ou le crayon à la main, Cham est, sinon l'homme le plus spirituel de France, — il ne faut décourager personne — certainement un des hommes les plus spirituels que la France possède. »

C'était plaider la cause d'un homme d'esprit à l'aide de ses propres armes. Le Ministre eut le bon goût de céder. Cham fut décoré. Il n'avait plus que deux ans à vivre ! Apprenant à quelle intervention il était redevable de la croix, Cham écrivit aussitôt :

« Mon cher ami, c'est atroce ! Me voilà décoré jusqu'à la fin de mes jours, et c'est votre faute. »

Il ajoutait en post-scriptum :

« Je porte mon ruban en rosette. Ça fait très bien. »

On le voit, le fin railleur est incorrigible. Il prend feu au moindre choc, comme une allumette soufrée par les deux bouts.

Que d'esprit perdu et trouvé !

J'en veux à ce prodigue. Je lui garde rancune de la richesse et de l'élévation de sa pensée, gaspillée sans fruit et sans but dans les feuilles jaunies, à jamais fermées, de cent journaux !

Le biographe de Cham parle en quelque endroit de l'attrait du dessinateur pour les contes de fées. Il paraît que *Barbe-Bleue*, le *Petit Poucet*, la *Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, le *Chat botté* le captivaient. Pourquoi la séduction n'a-t-elle pas été plus complète ? Pourquoi la pointe déliée de Cham s'est-elle appliquée à rendre le profil banal des concierges et des chiffonniers, des cochers, des fantassins et des bourgeois que les moin-

dres dessinateurs ont si souvent reproduits? Que ne suivait-il sa pente? Son imagination vive, féconde, distinguée aurait pu faire de lui le rival heureux de Topffer, d'Hogarth et de Callot. Qui sait? Esprit ingénieux, il pouvait nous rendre, s'il l'avait voulu, Battista Franco ou Jean d'Udine.

1884.

XVI

GUSTAVE DORÉ

I

Nous nous souvenions hier des cruelles funérailles de Gustave Doré, déjà anciennes de deux années.

« Je n'ai pas seulement su qu'il était souffrant, et il est mort ! »

C'est ainsi que M. Paul Dalloz nous apprit à tous la perte que venait de faire l'art français en la personne de ce maître fertile, Gustave Doré. Improvisateur toujours en haleine, chaque œuvre signée de lui était une surprise pour ses contemporains. C'est à peine si de rares amis pouvaient dire ce qu'il projetait : il avait parachevé sa planche avant qu'on eût eu le temps de l'annoncer. Sa mort foudroyante a été le dernier acte d'une vie de labeur, au cours de laquelle l'artiste parut céder plus d'une fois à l'esprit de vertige.

Elles furent vraiment cruelles les funérailles de Gustave Doré.

Qui de nous ne revoit l'atelier de la rue Saint-Dominique, dont la porte familière s'ouvrait devant les amis du maître toujours avenant, rieur, enthousiaste ! Qui de nous ne revoit, dans sa lugubre métamorphose, ce lieu privilégié ! L'hôte aimable de la veille n'était plus là ! Des couronnes sans nombre, aux légendes éclatantes, amoncelées autour d'un cercueil, faisaient trembler sous la flamme des torchères leurs lettres de cristal, limpides comme des larmes. Et ces lettres vacillantes racontaient l'hommage du comité de la *Gravure sur bois*, de la *Société des Aquarellistes*, des *Souscripteurs de la statue d'Alexandre Dumas*. Puis, le nombreux cortège se mit en marche. On se dirigea vers l'un des autels de ce Christ ressuscité que Gustave Doré, dans une heure d'inspiration, nous a montré s'éloignant du tombeau, d'un pas tranquille et superbe. Puis, la dépouille mortelle du grand artiste ayant reçu la bénédiction du Christ, la foule qui escortait ses restes gravit lentement les pentes de la haute nécropole parisienne où sommeillent les demi-dieux qui ont enchanté notre jeunesse. Là, les admirateurs de Doré se massèrent entre le monument de Pradier et la tombe de Desaugiers — un statuaire et un chansonnier — et l'on déposa le jeune maître près des cendres de sa mère qu'il avait tendrement aimée.

M. Alexandre Dumas fils sortit des rangs pour saluer d'une voix éloquente celui qui laissait achevée la statue, que dis-je! le monument triomphal de l'auteur des

Trois Mousquetaires et de *Mademoiselle de Belle-Isle;* mais, quel que fût le dessein de M. Dumas de consacrer sa parole à l'éloge du mort, il ne put s'empêcher de faire allusion au « statuaire contesté ».

Pourquoi ?

Parce que Doré, qui eut l'ambition de tenir le ciseau avec le talent qu'il savait apporter dans le maniement du crayon, Doré n'a pas eu le don qui fait le sculpteur.

Non content de s'essayer avec ténacité dans l'art de Jean Goujon, Doré voulut être peintre. « Son atelier, nous dit un homme qui fut son ami et son obligé, son atelier regorge de toiles immenses, ébauchées avec une furie qui dépasse celle de Goya, puis laissées et reprises, où, dans un chaos de couleur, étincellent des morceaux de premier ordre : une tête, un pourpoint, enlevés comme pourraient le faire Rubens, Tintoret ou Velasquez. Nous ignorons si M. Doré se dégagera jamais complètement des nuages qui l'offusquent ; mais dès à présent, à travers les vapeurs, brille un rayon de génie ; oui, de génie, un mot dont nous ne sommes pas prodigue : il est bien entendu que nous parlons seulement de l'avenir du peintre, le dessinateur a pris son rang. »

Ces lignes sont de Théophile Gautier. Elles datent de 1855.

Au moment où l'auteur du *Capitaine Fracasse* parlait ainsi de Gustave Doré, celui-ci avait encore dix-huit ans à vivre. Ces dix-huit ans ne lui ont pas suffi pour « se dégager complètement des nuages qui offusquaient » la *Bataille de l'Alma* exposée par lui en 1855.

Non, ce n'est pas servir utilement la mémoire du maître que de le présenter au public comme sculpteur ou comme peintre.

II

N'en déplaise aux adulateurs d'une grande mémoire, assez riche pour qu'on ne tente pas de l'exalter aux dépens d'une juste raison, Doré a eu, si l'on veut, le sentiment du relief, mais ni l'équilibre ni la pondération des lignes ne lui ont été révélés dans la mesure nécessaire au sculpteur. Il y a plus, le crayon de l'artiste, qui savait élever parfois jusqu'au style les fictions enfantines de Perrault, les scènes triviales de Rabelais, n'a pas servi le sculpteur dans la composition de ses statues. Doré, quand il prend l'ébauchoir, modèle des œuvres de genre, comme son petit groupe *Joyeuseté*, ou des pages anecdotiques. J'appelle une page anecdotique le monument d'Alexandre Dumas dans lequel les figures complémentaires du soubassement ont une importance plus grande que la statue du romancier. A bien lire ce groupe, on devine l'illustrateur accoutumé à retracer en détail le livre du poète dont on lui a demandé d'être le commentateur. Et, cependant, le monument d'Alexandre Dumas est l'ouvrage capital de Gustave Doré en sculpture.

Le peintre n'est guère mieux inspiré que le statuaire. Le jugement quelque peu sévère porté par Théophile

Gautier sur la *Bataille de l'Alma* eût été certainement accentué en face du *Moïse devant Pharaon*, exposé par Doré en 1878, si Gautier l'avait pu voir.

Étrange ambition du dessinateur accoutumé aux pages de proportions réduites! Aborde-t-il la peinture? Il veut des toiles démesurées. Sa pensée fiévreuse remue des multitudes, et Doré n'est pas averti, par ce sens délicat qui est la moitié du génie, que ses rêves de géant sont intraduisibles avec le pinceau. Non seulement ses tableaux manquent d'ensemble, mais la ligne agrandie devient souvent gauche et lourde; plus souvent encore la couleur est absente.

Comment expliquer tant d'inexpériences chez un homme primesautier, personnel, infatigable au travail, et dont la veine ne parut jamais épuisée lorsqu'il s'enferma dans la pratique de son art, qui consistait exclusivement à transposer la pensée d'autrui?

III

Je vais vous le dire, ou plutôt M. Georges Duplessis, qui vient d'écrire une étude développée sur Gustave Doré, va nous le révéler. Le récit est pénible. Il ne s'agit rien moins que d'un marché consenti, à la demande de Gustave Doré alors adolescent, entre Pierre-Louis-Christophe Doré, ingénieur en chef des ponts et chaussées, père de notre artiste, et le caricaturiste Charles Philipon qui prend lui-même dans cette occasion le titre significatif de « négociant »!

Voici les clauses essentielles de ces singulières conventions :

« M. Doré père voulant développer le talent de son fils Gustave Doré, âgé de seize ans, l'exercer aux travaux lithographiques et populariser son nom, s'est adressé à M. Philipon, et dans ces circonstances sont intervenues les conditions suivantes :

» M. Philipon s'engage à trouver à M. Doré fils des travaux lithographiques, soit à la plume, soit au crayon, aux prix ci-après :

» 1° Dessins à la plume, format d'une page du *Journal pour rire*, quarante francs;

» 2° Dessins au crayon, format dit *quart de jésus*, des *Souvenirs de garnison*, des *Mœurs algériennes*, et *A la guerre comme à la guerre*, albums de Cham, quinze francs.

» M. Philipon ne devra demander des travaux à M. Doré fils que dans la mesure des besoins de la maison Aubert; néanmoins, il garantit à M. Doré fils une planche par semaine. »

Nous remercions M. Duplessis de la publication de ce document. Son importance est capitale. Nous y lisons ce que le père de Doré n'y voulut pas mettre — l'imprudent ! — mais ce qui, en dépit de sa tendresse pour son fils, devait être l'inévitable écueil de sa vie d'artiste.

Eh quoi ! à seize ans ! lorsque ses études commencées à Bourg n'étaient pas achevées, Gustave Doré, dont l'imprévoyance est bien explicable, obtient de son père de mettre sa pensée en fleur aux gages d'indus-

triels ! Le voilà condamné à la production régulière et hâtive ! Il va tourner la meule ; il va jeter son esprit, son cœur, son talent dans le tonneau sans fond d'une publicité de hasard. Ce jeune homme encore frêle est attelé à ce labeur ingrat et dangereux qui userait un athlète ! Cette âme encore simple et naïve va feindre la gouaillerie ! C'est un métier d'histrion que l'on impose à Gustave Doré ! En effet, notre artiste, de par le traité qui le lie avec Philipon et la maison Aubert, va travailler pendant trois années à des œuvres comiques destinées au *Journal pour rire !*

Certes, son père aurait voulu lui infliger quelque châtiment, je ne sais s'il aurait pu choisir une punition comparable à celle que le jeune dessinateur allait endurer. Cependant Gustave Doré n'avait point encouru les sévérités paternelles. — Nous en avons la preuve dans la lettre que son père écrit à Philipon en lui faisant tenir la copie du singulier traité que nous venons de lire :

« Je n'aurais pas eu besoin d'un traité par écrit, dit Doré père à son correspondant, votre parole m'eût parfaitement suffi, et j'aime à croire que, de votre côté, vous n'eussiez pas douté de la mienne comme répondant de Gustave ; c'est un jeune homme plein d'honneur et de bons sentiments. »

Le long séjour de Gustave Doré au *Journal pour rire*, à une époque de sa vie où il avait tout à apprendre, — sauf l'esprit qui ne s'apprend pas, — a retardé l'épanouissement des rares facultés dont il portait le germe. Les trois années que l'adolescent dut perdre en éclats

de rire, en saillies, en quolibets lui ont été néfastes. C'est plus qu'une étape prolongée, c'est une marche rétrograde, c'est un pli de l'esprit dont la trace ne s'effacera de longtemps. En somme, pour peu qu'on observe Gustave Doré dans l'ensemble de son œuvre, on s'aperçoit bien vite de la lutte qui se prolonge durant toute sa vie. Son imagination conçoit de grandes œuvres, mais l'homme est impuissant à discipliner sa main. Improvisateur à ses débuts, il n'a, le plus souvent, ni la patience ni le talent de revoir ses croquis, et l'improvisation le fascine toujours. A des intervalles périodiques, l'ancien ami de Philipon qui n'a pas su se défendre d'imiter Cham, Toppfer et Granville se reprend aux compositions comiques ; mais à mesure qu'il avance dans la vie, ce sont les maîtres souverains de la pensée humaine qui le séduisent. Qu'on ne s'y trompe pas, c'est dans le commerce des poètes, c'est dans l'interprétation de l'histoire, ou mieux encore dans la Bible, que Gustave Doré déploie ses facultés créatrices. Et, je le demande, qui donc, parmi les comédiens du crayon, s'est élevé ainsi jusqu'à la tragédie et à l'épopée ? Qui ? Est-ce Gavarni ? Est-ce Cham ? Est-ce Daumier ? Est-ce Philipon ?

Aucun.

Seul, Gustave Doré a fait alterner le poème et la chanson, l'idéal et le réel sur son clavier sonore. Ah ! que n'a-t-il été détourné de la demeure de Philipon, que n'a-t-il ignoré la maison Aubert, il aurait peut-être dessiné comme Flaxmann, peint comme Delacroix, sculpté comme Rude. Mais était-ce assez d'une existence

d'homme pour reprendre par la base une éducation d'artiste, pour oublier ce qui avait obsédé son esprit aux jours de production vénale qu'il avait vécus? Je ne sais, mais à coup sûr, si la mort était trop prompte à venir au-devant de ce vaillant ouvrier, on pouvait craindre qu'elle l'arrêtât sans qu'il se fût donné dans une œuvre capitale et sans lacunes.

C'est ce qui advint.

IV

Toutefois, malgré ses fautes, Gustave Doré demeure non seulement le plus fécond, mais le plus brillant collaborateur de la Librairie de luxe que notre âge ait connu. Il appartenait à la Librairie parisienne de prendre l'initiative d'un suprême hommage à la mémoire de Doré. C'est dans les salons du Cercle de la Librairie qu'ont été exposées trois cents œuvres dessinées par l'artiste. Ce même Cercle a demandé à M. Georges Duplessis d'écrire la vie du dessinateur, et le volume dans lequel est publiée la notice du maître s'est vendu au profit d'un monument projeté en l'honneur de Gustave Doré. Une foule élégante s'est pressée dans les salles où étaient disposés des dessins, des aquarelles ou des estampes de choix. Sous le péristyle de l'hôtel, construit naguère par M. Charles Garnier, des valets en tenue offraient aux visiteurs un livret imprimé sur papier de luxe par MM. Pillet et

Dumoulin et orné d'une eau-forte de Lalauze d'après le portrait de Doré par Carolus Duran. Muni de ce guide, nous avons pu relire page à page les meilleurs dessins du maître, et cette alternance du trivial et du sublime dont nous parlions tout à l'heure nous a frappé à chaque pas de notre pèlerinage à travers l'œuvre de Gustave Doré.

V

L'ordre des temps s'impose. Voici les premières compositions de l'artiste lorsqu'il fut libéré des obligations qui l'enchaînaient au *Journal pour rire*. Ce sont les *Contes drôlatiques* de Balzac qui ont tenté son crayon. Rien de plus naturel, puisque Doré venait de vivre du rire. Mais la *Légende du Juif Errant* hante déjà sa pensée. Nous sommes en 1856. Les compositions que dessine le jeune maître — il n'a que vingt-quatre ans — sont d'une majesté farouche. Nous ne résistons pas au plaisir d'entendre M. Duplessis parler en critique de la scène finale de ce drame populaire écrit par trois hommes de valeur, Pierre Dupont, le Bibliophile Jacob et Béranger :

« Partout apparaît l'immortel remords, le Christ portant sa croix, tantôt soutenu sur des nuages, tantôt marchant devant le fugitif, et toujours cette vision est rendue avec un art infini. Le Jugement dernier termine la série des scènes consacrées par Gustave Doré à la

Légende du Juif Errant. Ici encore l'artiste a rendu avec une originalité terrible la fin des misères de ce déshérité; il n'a songé à aucun de ses prédécesseurs qui ayaient traité le même sujet, et Jean Cousin n'a pas plus de droits que Michel-Ange à revendiquer quoi que ce soit dans cette composition. »

M. Duplessis a bien raison de relever le caractère original et personnel qui distingue l'œuvre de Doré. Sous ce rapport, notre artiste n'est le débiteur d'aucun des maîtres qui l'ont devancé. Il n'a pas de modèle préféré. Ce qu'il compose il le crée.

L'*Enfer* du Dante succède à la *Légende du Juif Errant*, puis Gustave Doré revient aux compositions mi-sérieuses avec l'*Histoire du capitaine Castagnette* et les *Contes de Perrault*. Cet ouvrage terminé, l'artiste dessine l'illustration d'*Atala* et celle de *Don Quichotte*.

Don Quichotte valut à Gustave Doré d'unanimes applaudissements. Peut-être le témoignage le plus flatteur lui vint-il de George Sand qui, ayant acheté un exemplaire du livre illustré pour l'offrir à l'un de ses petits-enfants, à l'occasion du Jour de l'an, se laissa prendre au charme de l'illustration et écrivit de Nohant, le 31 décembre 1863, avant de se dessaisir du livre enchanté:

« Quelle forte et charmante imagination vous avez, quelle vie, quel sentiment des choses et de leur expression! J'admire de tout mon cœur, et je vous dois, non pas seulement de doux instants, mais une impression profonde et durable qui se lie en moi à l'aspect et au sens du chef-d'œuvre de Cervantès. »

Et George Sand terminait sa lettre par ce souhait, hélas! que la mort implacable devait déjouer:

« Vivez longtemps, Monsieur, et travaillez beaucoup, et que le ciel, l'enfer et le monde passent par vos mains. Vous aurez élevé d'un degré votre génération, vous l'aurez rendue artiste. »

Vivez longtemps! combien cette parole adressée à un homme qui comptait à peine trente années dut paraître simple à celle qui l'écrivait! Avait-elle le pressentiment de la perte prématurée que nous devions faire dans la personne de cet éducateur, lisible pour ceux-là même qui ne savent pas lire!

La *Bible*, le *Paradis perdu* de Milton, le *Purgatoire* et le *Paradis* du Dante, la *Chanson du Vieux Marin*, les *Croisades*, Rabelais, l'Arioste et Shakespeare occuperont Doré pendant les vingt ans qu'il doit vivre encore, et d'heure en heure son crayon témoignera d'un progrès. Ce sont les hauteurs qui l'attirent. Il lutte d'inspiration avec Dante et Moïse, et d'un coup d'aile on le voit s'élever jusqu'aux hommes divins dont il est le traducteur éloquent.

A mesure qu'il ajoute à son œuvre, sa lèvre habituée au rire se ferme; son œil contemple sans effort l'invisible spectacle pressenti par le génie; sa main trace le profil sévère des patriarches, des rois, des élus. Et lorsqu'on entrera, le lendemain de ses obsèques, dans l'atelier de la rue Bayard, dix toiles inachevées du jeune maître parleront du Christ. Un ami de Gustave Doré, M. Florentin Loriot, a dit l'effet saisissant de cette découverte. C'est le Christ consolateur, c'est le Christ

au prétoire, c'est la femme de Pilate qui a vu paraître pendant son sommeil ce Galiléen surnommé le Juste dont le sort est entre les mains du procurateur, c'est l'*Ecce Homo*, c'est le Christ radieux quittant la terre! Nous n'avons pas vu ces grandes ébauches, mais nous venons de contempler le Christ ressuscité, laissant derrière lui, dans l'ombre et le silence, un tombeau vide, tandis qu'il s'en va, paisible, vers l'Orient empourpré des premières lueurs du jour.....

A lui seul, ce dessin pourrait asseoir la réputation de Gustave Doré.

VI

Non, ce n'est pas un vignettiste bouffon qui a pu tracer cette page, c'est un penseur, un croyant et un maître. Pour qu'il prît place au premier rang dans l'école, une seule chose lui aura manqué :

La vie.

Attardé, non perdu, dans les menus travaux du publiciste, ce vaillant n'a jamais cessé de s'acheminer vers l'idéal. Il allait à son but par les pentes escarpées, les chemins couverts, les ténèbres et les flamboiements, toutes ces intermittences du génie que ne pardonne pas la foule, parce que la foule ne saurait comprendre ce qui est plus grand qu'elle.

Des témoins de sa vie nous ont dit les tortures de ce

haut esprit, impatient d'imposer à tous par ses facultés puissantes.

Le succès qu'il rêvait lui est enfin venu, mais Doré est mort !

Nous discernons clairement aujourd'hui les titres du noble artiste à l'acclamation des triomphes. Nous détachons de la montagne quelque roche inutile ou bizarre, et l'œuvre colossale de l'homme hors nature qui s'appela Gustave Doré nous apparaît dans son germe magnifique. Encore une heure ou une année, et les plus austères d'entre nous se seraient inclinés devant ce créateur intrépide, tombé avant le lever de sa gloire.

1885.

XVIII

PAUL BAUDRY

Comment ne pas saluer ce contemporain, Paul Baudry? Aucun peut-être, parmi les hommes dont s'honore notre école n'aura été plus sincèrement que lui le peintre de son temps et de son pays. Non que Baudry ait voulu fixer sur la toile l'épopée française, nos triomphes ou nos deuils; non qu'il ait jamais dit le drame social; qu'on l'ait vu descendre dans le Forum ou gravir les degrés du temple pour surprendre une nation dans le vif de ses luttes ou de ses croyances. Mais, s'il s'est tenu à l'écart des événements, si les personnages en vogue ne l'ont jamais compté au nombre des solliciteurs qui les obsédaient le lendemain d'un succès, Baudry empruntait à son temps et à son pays quelque chose de plus durable que les faits, de plus intime que le nom, le type.

Tel fut son effort.

Peintre de la femme et de l'enfant, notre artiste a

toujours particularisé son modèle en le rapprochant de la femme et de l'enfant tels qu'ils existent en France à l'heure présente.

Cette tendance constitue le principal mérite de Baudry. En certains cas elle a fait aussi plus évidentes les défaillances de sa pensée. Quoi qu'il en soit, l'artiste a été grandement apprécié par notre génération. Laborieux, distingué, désintéressé, aimant son art, homme d'une exquise droiture et d'un dévouement qui ne s'est pas démenti, Paul Baudry a été regretté par tous ceux qui gardent au cœur le culte de l'idéal. On s'est ému de la disparition de ce peintre. Ses obsèques ont revêtu le caractère des grandes funérailles. Des mains empressées ont recueilli l'œuvre de ce travailleur et l'ont exposée sous nos yeux comme un exemple. Le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts lui a fait sa place dans l'étroite galerie des maîtres illustres dont les noms ne devraient jamais être tout à fait oubliés.

I

Quel a été le domaine du peintre?

L'Allégorie et le Portrait.

La jeunesse a besoin d'être libre. Poète et coloriste, Baudry est un esprit jeune. Ses dieux en témoignent. Ceux qu'il aima le plus durant son séjour en Italie sont Raphaël, Corrège et les Vénitiens. On connaît sa copie de la *Jurisprudence*, aujourd'hui à l'École des

Beaux-Arts. L'œuvre est de main d'artiste. A cela rien que de naturel, lorsqu'on sait, par Baudry lui-même, dans quelles conditions de patient amour il a exécuté cette peinture dont il fit l'un de ses « Envois de Rome ». Ecoutons-le :

« Pour ma copie, c'est-à-dire pour mon Envoi obligé de cette année, j'étais libre de choisir parmi les tableaux de Rome un sujet de trois figures seulement, moyennant une indemnité de cent vingt-cinq francs que le Gouvernement nous donne ; mais je calcule si heureusement que j'ai pris une toile de cinq mètres où se trouvent sept figures. J'ai passé l'hiver sur un échafaudage à copier cette peinture de plafond, dans une salle froide et obscure où j'ai attrapé coup sur coup plusieurs rhumes. Je ne parle pas des quatre cents francs que j'y ai dépensés, et que je n'attraperai plus ; mais Raphaël, je l'espère, me rendra avec usure le prix de toutes ces peines : c'est une affaire entre lui et son fidèle serviteur. Dans les intimes entretiens que nous avons eus ensemble, il m'a appris le secret de sa grâce et de son style admirable : c'était là l'unique point important. »

Hélas ! il y a trente années que de pareilles lettres pouvaient être datées de la Villa Médicis !

II

Corrège n'a guère été moins admiré que Raphaël par le peintre français, et Corrège est un précepteur dange-

reux. A ne s'éprendre que de l'atmosphère fluide dans laquelle ses figures impondérables se meuvent avec aisance, il n'y aurait pas grand péril. Mais le peintre de Parme abuse des raccourcis. Il fait montre de son savoir, lorsqu'il lui serait aisé de séduire avec les seules ressources de sa palette. Baudry n'a pas toujours distingué entre les rares aptitudes de Corrège et ses défauts. Il l'a aimé sans restriction. Rappelez-vous la *Diane au bain.*

III

De Parme à Venise la route n'est pas longue, et les contemporains ou les descendants de Titien accueillirent le jeune maître qui venait vers eux comme on reçoit un disciple que l'on sait être docile et préparé. Ce que Baudry a rapporté de Venise, tous le savent. Sa couleur opulente et limpide, riche sans lourdeur, solide dans sa transparence, c'est de Venise qu'il la tient.

IV

Sa langue lui étant familière, il voulut parler. Plus d'une fois son sujet le trahit. On n'est pas orateur sans tâtonnements. L'éloquence est de sphère plus haute que la syntaxe. Notre artiste aborda l'histoire : il n'atteignit

pas au style simple et grave qu'elle comporte. La *Mort de Vitellius* qui avait valu à Paul Baudry le second Prix de Rome, *Zénobie trouvée sur les bords de l'Araxe* qui lui avait ouvert les portes de l'Italie trompèrent le peintre sur sa vocation. Le *Supplice d'une Vestale* et *Charlotte Corday*, malgré de réelles beautés, sont des pages défectueuses. Quelque emphase y est visible. Le caractère de la *Vestale* manque d'élévation ; l'effarement de *Charlotte* n'émeut pas. Il se peut, d'ailleurs, que les qualités mêmes qui distinguent ces deux toiles aient nui à l'effet cherché. Trop de lumière et de fraîcheur dans le tableau de *Charlotte Corday* sont en contraste avec le drame et en atténuent la valeur. Le personnage principal du *Supplice d'une Vestale* a été rendu par l'artiste avec des accents de mondanité qui détonnent dans cette tragédie. Evidemment nous ne sommes pas à Rome, la pose des acteurs, leur action, leur type, tout est conventionnel et simulé.

V

Baudry s'essaya dans l'art religieux. On se souvient d'une *Madeleine pénitente* qu'il eut le bon sens d'exposer en même temps qu'une *Toilette de Vénus*. Laquelle de ces deux œuvres est plus voisine du paganisme ? M. Martha, l'écrivain pénétrant et de bonne compagnie qui a signé ce code des gens de goût, *La délicatesse dans l'art*, écrivait un jour à Jules Janin, au

lendemain de la traduction d'Horace que le critique des *Débats* venait de publier sous cette épigraphe remplie de profondeur : « Sans peser, sans rester. » Parlant d'Horace à son traducteur, M. Martha lui disait en des vers qu'il faut retenir :

Il avait un Passy, vous avez un Tibur.
Je crois que je m'embrouille et vous prends l'un pour l'autre ;
Le grand mal que voilà !
Si je confonds un peu sa maison et la vôtre !

Baudry avait-il lu ces vers ? On le supposerait aisément en face de la *Vénus* et de la *Madeleine*. Il a confondu, sciemment ou non, deux personnages d'ordres différents, deux religions dont l'une est la négation de l'autre.

La critique l'avertit de son erreur, et l'aimable peintre désabusé de l'histoire, s'isolant des croyances chrétiennes, de la théogonie grecque observée dans ses mythes traditionnels, se jeta dans l'Allégorie.

VI

L'Allégorie est l'atmosphère du poète. C'est là qu'il se joue dans la lumière, maître de ses conceptions, dégagé de ces liens multiples qui sont tout ensemble le supplice et la force des grands créateurs. L'histoire a besoin de vérité ; la vraisemblance suffit à l'allégorie.

VII

Le chef d'œuvre de Baudry — chef-d'œuvre de grâce et de convenance — dans ce genre de compositions, vous le connaissez comme moi. *La Perle et la Vague*, qui partagea les honneurs du Salon de 1863 avec la *Naissance de Vénus* de M. Cabanel, est une idylle digne d'André Chénier, telle qu'un disciple de Corrège et de Véronèse pouvait la fixer sous le regard. Des oppositions sagement graduées entre la vague bleue qui l'inonde et les tons diaphanes de la *Perle* à l'épiderme nacré, une exécution souple et savante, un parfum d'adolescence, un accent moderne ont de prime-saut conquis des approbations unanimes à l'auteur de cette page émue, simple, suave et reposée. Elle occupe dans l'œuvre de Baudry une place comparable à celle de l'*Angélique* et de la *Source* dans l'œuvre d'Ingres.

VIII

Mais notre artiste est un chercheur. Toutes les ambitions généreuses l'attirent. Il a soif du mieux. Déjà célèbre il veut être grand. Qu'est-ce que *la Perle ?* Une toile de chevalet. Baudry se souvient des maitres qui l'ont formé. Il rêve de couvrir de vastes surfaces. Il veut être décorateur.

Que dis-je ? A l'époque où parut *la Perle*, le peintre

s'était déjà signalé par ses plafonds et ses dessus de porte de l'Hôtel Fould et de l'Hôtel Galliera. Le salon de Mme de Nadaillac renfermait une *Cybèle* et une *Amphitrite* de libre allure. Il allait peupler de ses créations heureuses une salle de l'Hôtel Païva. Si distinguées que soient ses fières allégories de *Venise*, *Rome*, *Gênes*, *Florence* et *Naples* chez le duc de Galliera, si éclatant qu'il ait fait le plafond de l'Hôtel Fould dans lequel alternent les grandes figures d'Apollon, de l'Aurore, de Vesper et d'Hécate, — Hécate qui devait fournir à M. Delaplanche l'attitude de l'un de ses marbres les plus élégants, — ces décorations demeurent éclipsées par les peintures démesurées du Foyer de l'Opéra.

IX

Le mot n'a rien d'excessif, la tâche remplie par le peintre de l'Opéra revêt des proportions hors de mesure. Et c'est moins encore l'étendue de cet ensemble de compositions qui l'honore que le soin patient, la sincérité, la franchise avec lesquels notre artiste eut souci de s'y préparer. Ce labeur préliminaire de Baudry est une leçon pour tous.

« Déjà maître, a dit de lui M. Delaborde, et unanimement tenu pour tel, il avait voulu se refaire élève, et dans des séjours successifs à Rome et en Angleterre, à Florence et à Parme, à Venise et en Espagne, travailler, le pinceau à la main, à s'approprier, tantôt les secrets

du style et des belles lignes en face des exemples souverains de Michel-Ange et de Raphaël, tantôt les secrets de l'opulence ou des fines harmonies de la couleur dans l'étude de Corrège et de Paul Véronèse, de Velasquez, de Tiépolo même. Les onze grandes toiles sur lesquelles Baudry a scrupuleusement reproduit quelques-unes des compositions ou des figures qui décorent les voûtes de de la Chapelle-Sixtine, les copies, ou plutôt, aux dimensions près, les véritables fac-similés qu'il a peints des sept *Cartons* dits d'Hampton-Court, une multitude de croquis ou d'esquisses d'après les maîtres dessinateurs ou les plus habiles coloristes, voilà quels éléments d'instruction il avait cru nécessaire de recueillir, de quelles ressources il s'était laborieusement muni avant de se juger en mesure d'agir pour son propre compte. »

On n'insistera jamais trop sur cette initiation volontaire, sur cette ample et coûteuse moisson de documents que Baudry s'imposa sans que personne eût la pensée de lui conseiller un pareil effort. S'il se fût acheminé, d'un pas allègre, vers l'Opéra sans ce glorieux détour à travers l'Europe, qui donc le lui eût reproché? — Lui seul, et c'est sa conscience qui le grandit.

X

Désormais le nom de Paul Baudry est inséparable du monument de M. Charles Garnier. L'épopée surprenante dont il a conçu le plan et tracé les épisodes sans nombre

est à tout prendre remarquable. Non que certaines lacunes n'y soient visibles. A n'étudier que la pensée générale sur laquelle repose cette accumulation d'épisodes pittoresques, il est permis de regretter que l'artiste n'ait pas pris conseil d'un poète ou d'un philosophe. L'unité de la composition demeure discutable. Deux mondes se coudoient et se heurtent sous le pinceau de l'artiste : l'histoire et la fiction. Soit, l'Harmonie, la Mélodie, la Poésie, la Gloire rémunératrice, Apollon et les Muses, Homère et Hésiode, Orphée et Amphion, les Ménades échevelées, les Corybantes en délire sont en leur lieu dans ce temple de la danse et de la musique. Ils se prêtent aux rêves ingénieux du peintre. Leur légende tissée par la main complaisante des anciens, sur une trame à la chaîne flexible, n'a rien d'exact ou de rigoureux qui empêche d'ajouter ou de retrancher au mythe de ces dieux faciles. Leurs autels ne sont plus protégés. Aucun croyant ne songe à les défendre. Quelque métamorphose qu'on leur inflige, en quelque voisinage qu'on les place, rien qui les offense.

Il n'en va pas de même des figures historiques. Sainte Cécile, Saül, David appartiennent à l'histoire. On est accoutumé de les contempler dans le sanctuaire. A quoi bon les évoquer ici? Le *Parnasse* de M. Baudry aurait-il donc paru dépeuplé par l'absence de ces hôtes qu'il n'a pas connus? A quoi bon juxtaposer sans espoir de les fondre, dans un monument dont le caractère est un, le feint et le réel, le profane et le sacré?

XI

Charles Blanc, analysant l'œuvre du peintre de la *Cruche cassée*, s'exprime ainsi : « Il faut relever dans la plupart des tableaux de Greuze un défaut saillant, mais qui, par sa nature même, trahit chez le peintre un sentiment exquis. Il est rare que la tête soit parfaitement en harmonie avec le corps chez ses jeunes filles au chaste repentir. »

Cette absence d'harmonie entre la tête et le corps de ses personnages, Baudry l'a particulièrement cherchée. Le corps est le plus souvent impersonnel. La forme en est élégante et châtiée. Le modelé, les profils tendent au style. Au contraire, la tête expressive rappelle invariablement le type de la femme française, et, par l'arrangement de la coiffure, le plus souvent c'est une Parisienne que l'on croit reconnaître dans les tableaux du peintre. Ce procédé lui aura valu les bonnes grâces du public. C'était, de sa part, comme une marque de condescendance envers les dispensateurs de la vogue, ces passants distraits que la grande peinture ne parvient pas à vaincre, si, par une concession dans le choix du sujet ou le procédé, l'artiste ne fait quelques pas au devant d'eux.

Déjà la jeune femme qui personnifie la *Perle* nous avait instruit de cette tendance de Baudry. Ce n'est plus une tendance, c'est un système dans les compositions

de l'Opéra. Que l'on observe les Muses, Melpomène, Euterpe, Clio, le groupe de la Comédie, les Enfants qui servent d'emblèmes aux Nations artistes, que l'on regarde l'une des pages les plus récentes du maître, *La glorification de la Loi*, partout on constate que la tête des divinités aux tuniques grecques, des éphèbes nus est une tête moderne. Encore qu'elle soit souvent animée d'une vie intense, presque toujours cette tête est en désaccord avec le sujet traité. Lorsqu'on attend du peintre une déesse antique, il nous présente une mondaine de notre temps. Libre de vêtir ses compositions de ce charme souverain, la grâce, il se borne à les envelopper d'élégance, cette grâce furtive qui ne conquiert jamais qu'un éloge éphémère et disputé.

XII

Etait-ce parti-pris ou ressouvenir? Le peintre allégorique s'était-il librement arrêté à ce procédé de composition? Ne subissait-il point, inconsciemment, l'influence du peintre de portraits? Car, ne l'oublions pas, Paul Baudry aimait à se mesurer avec la nature, à lui ravir son charme, à fixer sur la toile l'éclat fugitif des carnations transparentes, le regard, le pli des lèvres, le port de tête de ses contemporaines.

Mon lecteur se récrie.

Les portraits de Beulé, satisfait et rêveur, de Richard Wallace, au profil hautain, de Guizot, au masque attentif

et ravagé, d'Edmond About, à l'œil frondeur, donnent la mesure du talent de l'artiste à reproduire la tête humaine avec des accents virils. Il est vrai. Mais combien plus nombreux sont les portraits de femmes signés de Baudry dont on garde le souvenir ! A quoi bon rappeler les modèles ? Ce serait chose difficile autant que superflue. Durant trente années, notre artiste n'a-t-il pas été le peintre en titre du Faubourg Saint-Germain et des Champs-Elysées ?

XIII

C'est ainsi que Paul Baudry, le décorateur studieux et fertile, maintenait ouverte la brèche par où il espérait rentrer un jour dans l'arène du grand art. Un homme éminent, qui avait vécu sans doute dans l'intimité des Surintendants de l'ancienne France, un disciple de Marigny et de d'Angiviller, le marquis de Chennevières désigna Paul Baudry au nombre des maîtres de ce temps appelés à décorer le Panthéon. Le peintre de *Charlotte Corday* fut chargé de l'histoire de Jeanne d'Arc. Sa joie fut extrême. On le vit proclamer que de tout temps il s'était « senti prédestiné » à cette tâche séduisante : qu'il la considérait comme le « devoir supérieur » de sa vie. Bien qu'il ait succombé « sans avoir dépassé la période des essais préliminaires, a dit M. Delaborde, sans même avoir entamé son travail sur place, il avait déjà poursuivi plus de recherches, amassé plus de matériaux, accompli en un mot plus d'efforts de toute espèce

que ne lui en avaient coûté, à une autre époque, ses travaux préparatoires pour la décoration du Foyer de l'Opéra. » Un ami du peintre a raconté que Baudry, depuis cinq ans, copiait presque journellement à l'aquarelle, dans la Bibliothèque de l'Arsenal, des enluminures de la première moitié du quinzième siècle.

XIV

Quoi qu'il en soit, si l'artiste est de taille moyenne, l'homme chez Baudry domine l'artiste.

Parlons de l'homme.

Aussi bien, les chaudes sympathies dont il fut entouré à chaque étape de sa vie trahissent une vertu secrète qu'il convient de dévoiler.

De bonne heure, notre peintre, fils d'ouvrier, eut conscience de son éducation sommaire. Vaillamment, il se mit à l'œuvre. A l'époque où il était encore pensionnaire de la Villa Médicis, il nous apprend qu'il s'enfermait le soir avec Cicéron, Pascal, Montaigne et Plutarque. Il devint l'ami de Jean-Jacques Ampère, l'auteur érudit et attachant de l'*Histoire romaine à Rome*. Les deux Français, le peintre et l'antiquaire, passèrent de longs jours dans l'étude des ruines, dans des excursions profitables à travers la campagne.

Ce labeur élevé, cette camaraderie avec un homme supérieur ne l'enfle point. Il s'attache par les liens de l'affection la plus intime à Léon Benouville. Et un

jour, sur la tombe entr'ouverte de Baudry, M. Charles Garnier, parlant au nom de l'Académie des Beaux-Arts, pourra dire :

« Oui, notre Compagnie est profondément atteinte par la mort d'un de ses plus illustres membres; oui, la France elle-même est atteinte de cette catastrophe ; mais si la France, si l'Institut regrettent le grand artiste qui n'est plus, moi je pleure l'ami ; l'ami du jeune âge, le compagnon de ma vie, celui qui, pendant près de quarante ans, a marché avec moi le cœur contre le cœur et la main dans la main. »

Mais ce ne sont pas seulement ses amis qui reçoivent de lui des témoignages de tendresse ou de dévouement. Son vieux père, ses frères, son premier maître M. Sartoris, professeur de dessin à la Roche-sur-Yon, son protecteur M. Gauja, l'ancien préfet de la Vendée, restent l'objet de sa plus touchante sollicitude. Ici je demande la permission de citer sans en rien distraire une lettre écrite par Baudry au mois d'août 1852, alors que l'artiste était à Rome. Elle est adressée au père du peintre, humble sabotier à La Roche, et elle a trait à la vocation de son jeune frère Ambroise Baudry, aujourd'hui architecte au Caire.

« Nous vivons pour être heureux, en définitive ; il faut donc que la raison choisisse les droits chemins. Pour moi, c'est une conviction, l'homme le plus heureux sur la terre est celui qui a le cœur pur, l'esprit cultivé, une bonne tête et des bras pour gagner sa vie. L'on ne dépend plus de personne lorsque tout le monde a besoin de vous. Ainsi est l'ouvrier. Qu'importe les révolutions et

les gouvernements ; il faut toujours des maisons, des souliers, des chapeaux, etc., et l'on se passe fort bien de tableaux. Je veux donc qu'Ambroise apprenne un état manuel ; je veux qu'il soit menuisier. C'est un état intéressant : on dessine tous les jours ; un ouvrier intelligent a, avec le rabot, toutes les routes ouvertes vers l'art. Avec cette profession, on vit partout ; et, dût-on la laisser pour devenir artiste, on a toujours cette ressource et sa vie assurée.

» Si vous habitiez une grande ville, et qu'il y eût à choisir dans les métiers, peut-être aurais-je donné la préférence à la ciselure. Mais vous êtes à Napoléon, et le seul état qui me convienne pour Ambroise est celui de menuisier-ébéniste ; je voudrais aussi ne commencer que lorsque Ambroise aura quinze ou seize ans. Deux ans, c'est assez pour apprendre un métier. Et alors, sûr de lui-même, de ses ressources, de sa vie, je l'emmène à Paris, à mon retour ; là, nous serons ensemble, et je réponds du reste. Qu'Ambroise continue donc jusqu'à cette époque ses études. Qu'il laisse de côté l'architecture, qu'il ne peut pas comprendre, et qu'il dessine comme je le faisais. Mais voilà l'objection à laquelle vous vous arrêterez peut-être, et comme elle m'est venue souvent à la pensée, je ne veux pas manquer de vous en parler.

» Faut-il le faire aller au collège jusqu'à seize ans ? N'est-ce pas en faire une espèce de monsieur, un demi-bourgeois manqué : lui donner des espérances et de sottes ambitions, pour le faire descendre plus tard à l'atelier de menuisier : lui donner le rabot, qu'il prendra

à contre-cœur, avec mépris peut-être, en se souvenant d'un tel, qui est à Saint-Cyr, ou d'un autre, qui est devenu bachelier, étudiant, etc...? Oui, c'est là l'écueil, mais pour un imbécile. Je connais assez mon Ambroise pour savoir que ce n'est point à redouter pour lui. Il n'aura pas d'envie, si ce n'est celle de faire le bien ; pas de faux orgueil, si ce n'est celui de valoir comme homme le premier venu. Il saura, à cet âge, que la vraie supériorité ne consiste que dans le cœur et la raison. Un homme est coupable de ne pas faire tous ses efforts pour s'instruire, et la bonne instruction, même la plus étendue, ne gêne pas pour tenir un outil. Qu'il dessine donc comme s'il devait devenir peintre, et qu'il manie le rabot comme un brave ouvrier : un mauvais peintre est une calamité, et un menuisier, même médiocre, est utile.

» Alors, avec ces bons commencements : instruction, raison droite, bon cœur, des bras habiles au métier et aux crayons, nous ne serons pas embarrassés et nous ferons notre chemin ensemble. »

Ces lignes sont d'un homme plein de sens. Elles attestent sans doute une certaine inquiétude. La lutte pour l'existence effraie Baudry. N'a-t-il pas vu la gêne au foyer paternel? Il n'a point de goût pour les aventures. Si les débuts sont difficiles à l'homme qui marche dans sa voie, combien plus laborieux et pénibles à celui qui n'est pas assuré de sa vocation! Ce ne fut pas le cas pour M. Ambroise Baudry. Architecte de mérite, il a triomphé par le travail et des aptitudes évidentes des appréhensions de son frère qui ne tarda pas à le seconder de tous ses efforts.

Peu avant d'écrire la lettre que nous venons de lire, Baudry, tout heureux de vivre à la Villa Médicis, avait voulu faire partager son bonheur à M. Gauja, le confident initial de ses rêves d'enfant.

« Comment vous oublier, disait-il à l'ancien préfet de La Roche? Je me vois encore en 1844, dans mes habits de petit paysan, levant le yeux sous votre bon regard que j'ai toujours tant aimé depuis.... J'étais tout tremblant, tout ému, et un rien, une parole que vous avez certainement oubliée me remplit de reconnaissance et de confiance pour vous parler. Savez-vous ce mot qui m'émut si profondément? Vous dites à ma mère, à ma pauvre et bonne mère qui n'était guère plus rassurée que moi : « Veuillez vous asseoir, Madame ! » C'est aussi simple que cela. Je ne vous ai jamais parlé de l'impression que j'en ressentis parce qu'il y eut là un mouvement si bon et si naturel de votre part, si magnétique pour moi, que les mots, même maintenant, me manquent pour me faire comprendre... Et quand je me hasardai à vous dire : « Monsieur le préfet... je viens... je voudrais être peintre et aller à Paris », vous m'aviez deviné. On garde à jamais ces impressions-là quand on les a reçues à seize ans, quand elles ont pénétré un cœur encore neuf. Je vous dois une grande part de ce que je puis avoir de bon, et ce serait me tuer moi-même que de m'arracher ce souvenir.... »

Cette fois, ce n'est plus seulement la raison qui parle, c'est le cœur dans ce qu'il a de plus délicat et de plus élevé.

XV

Vingt ans plus tard Baudry remplace Victor Schnetz à l'Institut. C'est encore vers la Vendée que se reporte invariablement sa pensée. Il écrit de Rome, le 26 mai 1870, au Dr Merland :

« Je tiens à vous annoncer moi-même, bien que vous le sachiez probablement, ma nomination à l'Institut.

» C'est à vous que je pense et aux quelques rares amis de ma jeunesse, lorsqu'il m'arrive quelque événement heureux dans ma vie. C'est à vous, à défaut de mon père, que je reporte tout le plaisir que j'en puis éprouver.

» J'étais venu en ce pays pour m'y retremper dans la solitude et poursuivre l'étude de mes grands travaux incessants de l'Opéra. Mon attente y a été entièrement trompée. J'ai eu ici de tristes préoccupations. Il m'est arrivé un ami extrêmement malade. Je suis devenu son soutien et son unique ressource.

» Mon pauvre ami a une maladie de poitrine arrivée, je le crois, à la période fatale.

» Sa femme, qui l'accompagne, ne sait pas l'italien. Je les garde à Rome et vais être obligé de les suivre à Venise, où le malade veut absolument se rendre ; il peut mourir sur le chemin. Voilà les deux faces de toutes les choses humaines : la douleur pour un peu de joie. »

Ce « pauvre ami » que notre peintre accompagne à Rome et à Venise, c'est le sculpteur Gumery, qui venait

d'achever le groupe colossal de la *Danse* destiné à remplacer celui de Carpeaux sur la façade de l'Opéra. Mais la guerre était proche. Gumery se hâta de rentrer en France. Il s'enferma dans Paris où il devait mourir pendant le siège. Son dernier ouvrage, longtemps oublié dans l'Ile des Cygnes, est depuis qelques mois au Musée d'Angers.

XVI

Baudry, revenu en France en même temps que son ami, s'enrôla dans les bataillons de marche, payant sans compter sa dette à son pays. Sa santé se ressentit long temps des fatigues du siège. Il alla se rétablir à Nantes, non loin de sa ville natale, où plus d'une tombe s'était fermée sur les siens. On l'entoura de soins et d'affection.

De retour à Paris, le peintre eut son jour de grande renommée lorsqu'il eut achevé les peintures de l'Opéra. La gloire, cette implacable ennemie de l'amitié, ne porta pas atteinte aux sympathies que Baudry s'était assurées.

C'est que lui-même, quelque fût sa fortune, demeura fidèle à ses amis. M. Delaborde le peint d'un seul mot lorsqu'il dit : « Qui a été au fond plus aimant, qui a été mieux aimé que ce réservé et ce silencieux ? » Le cercle de ceux qui lui étaient devoués s'accrut chaque jour, sans cesser de se faire plus intime, dans l'atmosphère paisible du foyer. Il aurait pu graver sur sa porte le mot de Martial : *focus perennis.*

XVII

La tranquillité de sa demeure, sa vie de travail et d'honneur, Baudry en est redevable à son désintéressement. On ne l'a pas vu, lui, le peintre mondain, émigrer vers les quartiers aristocratiques, meubler des hôtels et trafiquer de sa vogue au mépris de l'art. La soif du lucre ne le tourmenta jamais. Un de ses amis raconte ce trait :

« Un jour, je lui parlais d'une jeune fille fort riche dont le père désirait le portrait. Il s'agissait peut-être de quinze mille francs. Baudry me dit : « Auparavant je » voudrais la voir sans être vu. » Combien peu de peintres diraient ainsi! Sur ces entrefaites, la jeune fille fit le long voyage sans retour. Elle mourut. »

XVIII

M. Turquet, portant la parole au nom du Gouvernement le jour des obsèques, a très bien dit : « Baudry » aima l'art pour l'art. On me rendra cette justice plus » tard, écrivait-il à un compagnon de sa jeunesse, que » si j'ai déserté en apparence les Salons annuels, ç'a été » par dévouement à la grande peinture. Une petite » toile nous assure le succès et souvent la fortune. Si » la gloire m'est donnée, ce qui est encore bien dou- » teux, j'ai la satisfaction de dire que j'aurai négligé

» complètement le profit. Pour rendre cette justice à » Baudry, ses contemporains n'ont pas attendu qu'il » eût cessé de vivre, mais je veux proclamer son désin- » téressement sur sa tombe, parce que c'est là, il me » semble, l'éloge funèbre qu'il eût le plus souhaité. »

Cependant, les peintures de l'Opéra, les études préparatoires pour la décoration du Panthéon, les compositions exécutées pour Chantilly, pour la Cour de Cassation, que sais-je encore? des portraits sans nombre avaient épuisé la santé de l'artiste.

Au mois de mai 1885 Baudry alla se fixer à Fontainebleau. Il demeura rue Saint-Merry, et le Ministre des Beaux-Arts l'autorisa, lui, le peintre de *Diane*, à faire son atelier du pavillon de Diane dans le Château. C'est là qu'il devait préparer *le Rapt* et *le Meurtre*, deux toiles appelées à prendre place auprès de *La glorification de la Loi* à la Cour de Cassation. C'est là que, vers la fin de septembre 1885, M. Eugène Guillaume l'aperçut un jour rêveur et solitaire dans l'allée des Platanes, s'acheminant vers le Château. Le statuaire a retracé cette scène, ou mieux cette vision, car il ne se sentit pas la force d'aborder son ami, tant il lui parut évident qu'il était en colloque avec la Mort!

C'est à Paris que le peintre a succombé, mais ses derniers mois, ses derniers jours il les a vécus à Fontainebleau. Relevons cette coïncidence. Le fin talent de Baudry rappelle tout ensemble le Parmesan et Primatice. Trop abattu pour reprendre le chemin de l'Italie, où il avait passé tant d'années studieuses, c'est au berceau de l'école gallo-florentine, c'est au palais de Pri-

matice, que l'artiste français est venu faire son dernier pèlerinage.

XIX

Et maintenant, que son biographe, M. Charles Ephrussi, ne craigne pas d'insister sur les vertus de l'homme dont il fut l'ami. Le charmant peintre mort hier est de ceux qui peuvent être cités en exemple. Qu'importe que sa veine ne lui ait pas permis d'atteindre au rang des maîtres éternels, il y a encore profit pour nous à le bien connaître. Que l'historien nous donne une étude développée, sincère, émue, lumineuse de la vie de labeur et d'amour dans laquelle se résume le génie de Paul Baudry. Nous ne refusons pas au peintre de l'Opéra d'être, dans une certaine mesure, un éducateur pour la génération présente, car il ne faut jamais oublier le mot de Socrate : « Nous ne saurions être bien élevés que par un homme qui nous plaise. »

1886.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE. VII

I. Eugène Fromentin. 1
II. Corot. 83
III. Henri Regnault. 99
IV. Paul Huet. 123
V. Léon Cogniet. 135
VI. Henri Lehmann. 151
VII. La princesse de Beauvau. 169
VIII. Charles Timbal. 173
IX. François Jouffroy. 201
X. Perraud. 213
XI. Frédéric van de Kerkhove. 223
XII. Joseph de Nittis. 229
XIII. Richard Doyle. 239
XIV. Octave Tassaert 245
XV. Cham. 259
XVI. Gustave Doré. 269
XVII. Paul Baudry. 283

1236. — Poitiers, Imprimerie BLAIS, ROY, et Cie, rue Victor-Hugo, 7.

FA3930.3
Maitres contemporains: Fromentin—C
Fine Arts Library AZK8255
3 2044 034 156 216

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

JUN 7 1995

FINE ARTS
SEP 1 2 2005
JAN 2 5 2006
BOOKS
CANCELLED

FA 3930.3 dup.
AUTHOR
Jouin
TITLE
Maitres Contemporains
DATE DUE | BORROWER'S NAME

FA 3930.3